كلمة العدد

رفعا لتحديات الرهان الثقافي

بقلم جميلة الماجري

بثبات تواصل المسار مسارها منخرطة في مشروعنا الوطني، مشروع تونس الثقافي الحداثي مساهمة في خدمة الأدب التونسي والعربي وترسيخ خصوصياته في عصر العولمة وتسابق الشعوب في نشر ثقافاتها بما تتيحه وسائل الاتصال والنشر الكثيرة والمتعددة في عصرنا.

وتعوّل المسار على إخلاص كتّابنا المؤمنين بقدرة ثقافتنا وأدبنا على التنافذ والحوار والتواصل مع الثقافات والآداب الإنسانية لتحقيق الإشعاع الذي نطمح إليه رفعا لتحديات الرهان الثقافي والحضاري العالمي وحتى يظل أدبنا متميزا ومشعّا وحمّال رسائل إنسانية.

ويأمل اتحادنا أن يجد كتّابنا التونسيون والعرب في «المسار» فضاء للتعبير الإبداعي الحرّ خدمة للحركة الأدبية وسعيا لتطوير المشهد الثقافي في بلادنا وعالمنا العربي.

لذلك يهيب اتحاد الكتّاب التونسيين بكتّابنا ألاّ يبخلوا على مجلتهم بإبداعاتهم وأن ينخرطوا في مسارنا.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

نصوص شعرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعر: عبد العزيز الهمامي

الأوائــــل

إلى القيروان

هَــذي الـبِـلَادُ مِــنْ أَجْـلِـهَـا اغْـتَـرَبُـوا   وَفِـي مَـحَـبَّـتِـهَـا بَـاعُـوا الَّـذِي كَـسَـبُـوا
وعِـنْـدَمَـا انْـبَـجَـسْـتْ أَنْـهَـارُ فِتْنَتِهَا   مَـرُّوا عَلَى مَائِهَا مِـنْ غَـيْـرِ مَـا شَـرِبُـوا
صَاغُـوا الـرَّبِـيـعَ جَـمِـيـلاً مِـنْ أَصَابِعِهِمْ   وَأَسْــرَجُـوا حلمنا لَـمْ يُـثْـنِـهِم تَعَبُ
وأنـجـبُـوا مـن لـيـالـي الـجـهـد مملكةً   عـنـوانـهـا الـفـكـرُ والإبــداعُ والأدبُ
الـمـجـد أيْـنَـعَ فِـي أيّـام نـخـوتهم   والـعـيـنُ تـعـشَـقُ مـا قـالـوا ومـا كَـتَـبُـوا
حتّـى إذا مـا اشـرأبّـتْ عندنا حِقَبٌ   وأشـرقـت بـشـذى تـاريـخـهـا الـحِـقَـبُ
غـاب الأحـبّـة دهـرًا عـن خمائلها   ومـا يـزال الـصـدى فـي الأفـق يلتهبُ
فهم على الأرض بعضٌ من زخارفها   وهـم أريـجُ الـصـبـاح حـيـن ينسكبُ
هـم أطـعـمـوا الـكـونَ أزهـارًا وفاكهةً   لـكـنّـهـم كـومـيـض الـبـرق قـد ذهـبُـوا
فكيف أخفى جراحـاتـي إذا نزفتْ   وهـل سيجدي كَـلامـي حين أقتضبُ
وكـيـف أسـأل عـن دنـيـا تـؤرّقـنـا   في كفّها الخمر أم في كفّها العنبُ
وكـيـف فـي عـصـرنـا لا نبتغي أملاً   يـعـيـد لـلـدنـيـا مـا شـيّـد الـعَـرَبُ
الـيـوم تـقـطـع قـفـرًا لـسـتَ تـعـرفُـهُ   فـي أوّل الـدرب لا أهـلٌ ولا نَـسَـبُ
هـذا جبينك يـنـدى بيننا خَجِلاً   الـوجـه مـنـخـطِـفٌ والـلـيـلُ مكتئبُ
تـاهـت بـحـاري ولـم تـهـدأْ شواطئها   والـمـوْجُ يصبح أحلى حين يضطربُ
أطـيـر نـحـو دروبٍ لا حـدُودَ لها   أمضي مع الرّيح حيث الشمس والسحبُ
وأمـلأ الـنـهـر أغـصـانًـا وأجـنِـحَـةً   وأبْـصِـرُ الـفـجـر منّي وهـو يقتربُ
وحـدي على غصنها لا طير يؤنسني   أقـوم فـي ليلها الـبـاكـي بـمـا يـجِبُ
وأوقـظ النجم مـن صـمْـتٍ ومـن شجَنٍ   وأسـتـنـيـر بـمـن غـابـوا أوِ احـتَـجَـبُـوا
هـذي الـبـلاد بما جـادت ومـا حملت   ومـن قـديـم الـزمـان عـنـدهـا لـقَـبُ
أرضٌ مـبـاركـةٌ نـبـتـت ودائـعـهـا   وتـحـتَ نخلتها يـسَّـاقـط الـرُّطَـبُ
فـلـن تـجـفَّ الـيـنـابـيعُ الـتـي بقيت   ولـن يغيض السّنى أو يـصـدأَ الـذهـبُ
بـرج الـحـمـام عـلـى أطـرافِ نـافـذتِـي   ومـنْ مـشـارف بيتي تطلع الـشُّـهُـبُ
ذاك الـنـخـيـل إذا طـالـت ذوائـبـه   فـسـوف نقترف العشق الـذي ارتكبُوا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعر: سمير العبدلّي

كذبت نبوءاتي

سجّاد الموت
هذا المديح،
رفعته من أرضكم
كنتم نياما
وكنت، أرعى نجمتي
في غيمة من معطف الليل
عصاي، لم تشقّ البحر
كنت، أطوف بظلّها
وأقول مرحى.

عصاي، أفعى تهمّ برفع الأرض
العارفون بأمرها
سادة الكون القدامى
الفقهاء...
فلاسفة العصر القديم
سلالات النبيئين
العرّافون والحكماء
القوّادون عليائهم
غزاة السماء
العباقرة...

عصاي، تتشوّف معجزة الكون الجديد
ربّما، هذا الكائن العبثيّ
موسيقى لبدء الخلق
رخاوة روحين من ثلج
كم تستوعب الأرض
من معجزة دنسة !

كانوا يأتون إلى بيتنا
عندهم حلوى
ويأتي الضّوء الأزرق
من علوّ الحبل المنسيّ
أحذية الجنود
رحيمة يا أبي
جثّة الفارس الأوحد
أمام الكاميرات
أغاني الدبكة
أناشيد التصوّف
سيرة الحجّاج بن يوسف
صلواتنا قبل الموت
جسدي بين نارين
عصاي تهمّ برفع الأرض
قدم، على صخر رهيف
يستظلّ ببيتنا
كنّا، على بعد مترين
أو أدنى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والجنّة، كانت عندنا في بيتنا
أب وأمّ ثمّ حلوى
شجرة التّوت الكثيفة
قرايا النّمل
والمجرى الصّغير
ربّما هذا الكائن العبثيّ
موسيقى لبدء الخلق
تجربة النّماء
في قوانين الطبيعة

أنشودة صنوبر ميثيوس
العائد من منفى العدم
بريسكا النائمة في كهفها العلويّ
والتباس الموت...
عصاي تهمّ برفع الأرض
لم ير غيري
صحوة الضّوء الذلول
لمّا أسقطوا صنمي
ومدّوا جثّتي في الجمر
حين جاؤوا إلى بيتنا
لم ير غيري
ريحا تغسل الجدران
وتغور تحت سقف الضّلع
لم ير غيري
كيف كنت ممسكا ظهر أبي
لحظة الخلق
وكان بيتنا
صفحة بيضاء

تجلس أمّي
في فناء مطبخها
تصارع يومنا الشتويّ
وتعدّ أحلاما لليلنا الأعمى
حين يجيء القمر الأسود
تشرّع أمّي
نوافذ بيتنا للرّيح
كي نرى الهرر الخرساء
تتسلّق الجدران
تتعقّب الموت الرّحيم
فوق سطح البيت
ونرى قبورا
تحاصرها أقواس
من نديف الثّلج
ونرى القمر الأسود

وشم يوشّح
ظهر معطف عسكريّ طويل
عصاي لم تشقّ البحر
إنّي أطوف بظلّها
وأقول مرحى
أروّض اللّغة العمياء
في صدري
وأمدّ فوق جسر الصّمت أغنيتي
وأقول مرحى...
....

شعر: ناجي الحجلاوي

قصيدتان

السُّلَّمُ

نَصَبَت سُلَّمَهَا
كَيْ تَرْتَقِيَ قِمَّتَهَا الكَأْدَاء
وَدَعَتْ أحْبَابَهَا :
أَنْ شُدُّوا رَكَائِبَكُمْ
فَتَسَلَّقَهُ الأَعْدَاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نزق

يجمع كل رجولته
سرّا
يرفعها مثل التّاج
مظلّة
يَصنعُ من جرأته
سهمّا
فيصيب به وهمّا
وينال مذلّة. . .

شعر: محمد عمّار شعابنيّة

أنا.. لم أقل صدّقوني

لا دلافين ترقصُ في عَرْس هذا المَصيفْ
هكذا قال من قالَ...
ذات اقترابِ من البحر...
كانت مياهٌ تُدحْرج أمواجَها صَوْبَنا
ثمّ ترْتدّ هاربة مثل قِطْ
توجّس أقدامَ عابرةٍ في خُلُوّ الرصيفْ.
حين أفضتْ سماءٌ إلى زُرْقة
تتهاوى على ساحل اللاّزَوَرْدِ البعيدْ
قلتُ: حَدّثْ عن البحْر يا صاحبي !
قال مُرتبكا: إنَّ لي حَرَجًا
فالذي تحتَ عيْنيَّ مُنْبسِطٌ في ازْدِراء
ومُتَّسِعٌ في غُموضْ
يتعرّى ولا يخجلُ
وأنا لن أخُوضْ
في حديثٍ يُحمِّلني وزْرَ ما أجهلُ
فهوَ يُدركُ منْ زَمَن
أنَّ للصَمْتِ صَوْتًا وللصّوْت رَجْع الصّدى
بينما لي بدا
أنّني لمْ أجِدْ مَنْفَذًا مِنْ سُؤَالٍ إلى خَيْمَةٍ في جَوَابْ
كنتُ أرْنُو إلى سُفُنٍ لا تراني
وشمْسٍ على صدْرِ سائحةٍ قد تعرّت لِحَمّامها
عندما حاصرتني بأنْسامِها
كان ظلّي على الرمل يمشي بلا بَلَلِ
إن تعلّمتُ جهْلَ السّباحة من زَمَنٍ
كالخفافيش...
والبَدْو...

والمُنَجمِيّينَ . . .
والمُسْتَجيرين بالصّحرَاءْ .
فالدّلافينُ ما أكَلَتْ سَمَكًا مِنْ يدِي
والدّلافِينُ ما استصْحَبَتْني إلى قَوْسِ أعراسها
ما الذي قدْ تبقى – إذن – لي
على شاطئ من شواطئ تلك المدينه؟
فالبحرُ لَمْ يحتضنْ جسدي لحظة . . .
والدّلافين قد هاجرتْ . . .
وعلى الشطّ سائحة ف عرَاء أمامي
ولمْ تَتوسَّدْ أصابعُها مَفْصلاً من عظامي
وفي خندق الرُّوح أعْشابُ أسْئلةٍ تتنَامَى
وللنّار ألْسِنَةٌ في دَمِي
عندما قالَ مَنْ قالَ :
حَدِّثْ عن البَرِّ يا صاحبي !
(!!!!!)

لمْ أحدِّثْ، لأنّي تلعْثَمتُ . . .
أوْ فرّق البرّ والبحرُ بيني وبيْني
فأصبحتُ منِّي
على بُعْد نيْفٍ وخمسين عامًا من السّيْر
مَشْيًا على قدَمٍ مِنْ زُجاجٍ
كأنّي تبخَّرْتُ . . .
أوْ طارَ بي ماردٌ خارجَ الكوْنِ . . .
أوْ حَطَّ بي فوْقَ أرْضٍ تُسجّي نهاية تاريخِها
مثلما يدّعي فوكوياما .
ولكنْ حنيني إلى زمَنٍ دُون حَدْ
هَدَّني واستبدْ .
آه يا أبّقورْ .
كيفَ أبْرَأ مِن مرض الاسْكَتولوجيين الجُدْد؟

لمْ يكُنْ لي يقينٌ بأنْ أترَنَّحَ
في عُنْفُوانِ الكهولة كالدّلو . . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدَّلْوُ في الماءِ. . .
الماءُ في البئرِ. . .
البئرُ في الحَقْلِ. . .
الحقْلُ في السّهْلِ. . .
والسَّهْلُ ينْزِلُ منْ جبَلٍ غير ذي شجَرٍ
ثمّ يعْلُو إلى جبَلٍ من غمَامْ
عندما حرّكتني رِيَاحُ الكلامْ
لمْ أقلْ صدّقوني. . .
ففي ما مضى
كان للماءِ لوْنٌ جميلٌ
وللضّوْءِ نفْحُ الشّذى. . .
والهَوَاءُ
لذيذٌ كتُفّاحِ حوّاءَ أوْ شَهْوَةِ المُشْتهى
والطبيعة لا شَيْءَ فيها
يُعَكّرُ صَفْوَ الأيائلِ والفِيَلَهْ
في الفيافي ذئابٌ مع العنْزِ ترعى الحشيشْ
والثّعابينُ في الغابِ تقتسمُ الجوْزَ وِدًّا مع القِرَدهْ
ذلك الحُلْمُ ما أبْعَدَهْ.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمْ يَهَبْ لي فلاسفة العصْر أطروحة تُنعِشُ الرّوحَ
أوْ رُؤْيَةً للنّجاةْ
كَيْ أرَاني أَلِيفًا كطيْرِ الحَمامْ
أوْ كظبْيٍ صغيرْ
يسبقُ القَلبُ للنّبض مُفتتنًا بالحياةْ
فإذا أسْقطتْ حِكْمتي مِنْ يدي
فلأنّ التي
عاهدتني على العِشْق حَدَّ الهُيامْ
راوغتْني ولمْ تأْتِ في الموْعدِ
فأعْفُ عنّي إذَنْ.
كلّما ضاع لي بَقَرٌ
في قطِيعِك يا عَمّ سامْ.

☆

ما الذي سوْف يبقى إذنْ لي
على شاطئٍ مِن شواطئ ما بَعْدَ عصْر الحداثةِ
والانبهارِ المُبيدْ
غَيْرُ أغْشيَةٍ من غُبارِ النّظام الجديدْ
وافتراضٌ يَسُوقُ الخَرافةَ مِنْ مَقْتلِ الغُول
كَيْ لا يُخيفَ الصّغارْ
ثمّ يوجزُ في «جيغا أوكْتِيتْ» جميع الكلامِ الذي
ينْفَعُ النّاسَ. . .
أمّا جُفاءُ الزّبَدْ
فَهْوَ لي
حين أسلُكُ درْب المجانين كيْ لا
في جُنوني أحَدْ.
أيّها الشّعْرُ كُنْ لي عَزَائي
فقدْ ساوَرتني الظّنونْ
كُنْ صدَى راحتي وشقائي
ومعْصِيتي ونَقائي
لِيَعْذُرَني ابنُ سينا
إذا قُلْتُ أنّ الأطبّاءَ مَرْضى
ولا يشْتَكُونْ

☆

منْذ تفْعيلة أرّقَتْني
توَكَّأتُ جَهْرًا وَسِرًّا على كَلمي
لكَأنّ المسافة من فكرَةٍ أرْهَقَتْني
إلى أحْرُفٍ حرّكَتْ قلمي
أوجزَتْ في فراسخَ نَجْميّةٍ
فإذا لمْ أقل صدِّقوني
فإنّ القصيدَةَ قد صدّقَتْني.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعر: محمد النجّار

مقعد لتأويل المكان

يحدث أن أعشق البحر
أو أن أحبّ التي تعبر الشارع الآن
حاملة معها أغنيات الغمام

يحدث أن أتعثّر في قمر أخضر
حين أذهب نحوي
فأضحك في وجه قبّرة
وأحيّي لباقتها في الحديث عن الماء
ثمّ أسير إليّ بجنح الكلام

تتذكّر أسطورة نفسها
عند سور الحقيقة بالليل
تسأل وهي ترتّب أبطالها في الخرافة
ما الفرق بين الخرافة في ذاتها
والخريف؟

يحدث أن يجمع الليل كلّ النجوم
ويرحل خلف سحاب كثيف !
تجلس القافيه
قرب شاعرها وتقول له:
أنت تركض خلفي كوعل طريد
أتصبح هذي القصيدة أجمل
لو كتبت بي
أتصبح أغنية عاليه؟
يتخاصم ظلاّن في الأبديّة
فتطير الحمامات في الأبديّة

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

تستأنس الحكمة العبثيّة بالريح :
لا شيء نعطيه إن نحن جئنا
ولا شيء نأخذه إن ذهبنا
ولا شيء في الشيء غير الخيال

يحدث أن تتكدّس أجوبة
في مصبّ السؤال
يلتقي الأنبياء على هامش واحد
فتعيد الفراشة سرد الحكايه
هل تعود الرسوله للنهر؟
تهمس سيّدة الأبجديّة للكلمات
ونحن هنا !
نتأوّل حسب أصابعنا
فرصة... فرصة...
ونفسّر صمت الغبار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحدث أن يخرج الضوء
بين شقوق جدار

يحدث أن نقرأ الشمس
في كتاب قديم
يتوارى
ونحتفي بخطانا
نختفي... نختفي
نسلخ الليل كي نضيء النهارا
هكذا، نجمع الرياح ونأبى
أن نعود !
طوّحتنا بغير واد عقيم
غيمة... غيمة
أرهقتنا
ولم نبدّل صعودا

شعر: فاطمة بن فضيلة

قبل مسافة الضوء قليلا

الشعر أغنية الشريد على رصيف العاطلين
لا تسلني كيف أنتبذ القصيدة لست أذكر
ربما تأتي انفعالات قصيرة
ثم تعصف كالمخاض
لم أجرّبه ولكن ربما كالموت
ثم تتضح الطريق في استدارة فكرة
أو في اندلاع منارة وسط الظلام
الشعر عربدة على صدر اللغات
وقفة الأرض على قرن العبارة
وانفلات مارق وسط الكلام
لا تَقُلْ لِي كيف أقتنص القصيدة
لم أجمّعها الرموز
ولا جمّعت الحصى الشريدة في الفلاة
ولا رسمت مداخل الكنز العظيم
كنت كالأعشى أجسّ منافذي وسط الخراب
أتحسّس الزمن المؤدي إلى انبثاقي
لكم اصطدمت بثقب جمجمة أو بفك طريدة
ولكم غرزت أناملي في رئتيّ
الشعر كالمدن القديمة
إن دخلتها أنت تائه
وإن تركتها أنت تائه

كيف ترغب في أن تموت؟
قرب الجدار؟ خلفه؟
أم فوقه؟ أم تحته؟
أنت حر فانتق ميتتك المثلى إذا
واختر لقبرك ما تشاء من الشواهد

الشعر ....

ARCHIVE http://Archivebeta.sakhrit.com

حين يأخذني حبيبي
تمثل الكلمات بالريق
تنزلق المتاهة تحت أقدام الحروف
فتستجيب لنا الطريق
الشعر أن أحيا على صدر حبيبي أو أموت
وليكن قبري الجدار
كان يبنيه على أطراف منزلنا القديم
ماذا تفعل يا أبي؟
أبني جدارا حولنا كي لا يهاجمنا الغزاة
لكنهم معنا والجدار ذريعة كي لا يفروا
ماذا تفعل يا أبي؟
أتحاصر البيت إذا؟
أم تصد الشمس عنا والنجوم؟
والبئر القديمة يا أبي؟
أتركتها خلف الجدار؟
«نعم»
كي لا يموت العابرون من العطش

الشعر أن يبكي الغمام على شقوق حروفنا
الشعر جدبٌ قد يهيئ للمحاصيل الوفيرة
الشعر صكٌ... لا رصيد لنا بقلبك
يغفر الرب الذنوب جميعها إلا ذنبك
إلا ذنبك
سوف آتيك على أوراق أغنية حزينة
حين انعطاف الأرض نحو الشمس
بين المغرب الفضيّ والشبق المضيء
سأغافل حرس الجدار لكي أمر
وأراوغ حجر الجدار لكي أمر
وأغازل لغة الجدار لكي أمر
كنت كالأعمى أتحسّس الباب المؤدّي إلى الجدار
هل للجدار منافذ؟
هل كان حولنا؟
أم كان منذ البدء فينا؟

الشعر يا لغتي الطريدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن أقول لمن أحب أحبه
كي لا يحنّطنا الكلام
كي لا تصير دماؤنا زبدا على ظهر المحيط
كي لا تكون حروفنا عجفاء
سأقول للقمر استدر بمسافة الضوء قليلا
واعبر مدارج بيته
عرّج على درج الخزانة
رفوف مكتبه الصغير
قبّل مناشفه
سأجيء بعد الخفقة الأولى
وقبل مسافة الضوء قليلا

الشعر باب للمسافات البعيدة
وقطار منتصف الطريق
إن تركته لن تصل
وإن ركبته لن تصل
سوف آتيك على إيقاع أغنية حزينة
لا تنتظر قرب الجدار
لا تنتظر خلف الجدار
لا تنتظر عند الجدار
فالجدار سواعد موقوتة
والجدار جدائل موعودة بالانفجار

الشعر أن تهِب القصيدة قلبك
فازرع دِماءَك في الغمام
واحذر من الشعر المجفف
احذر جنون الانزلاق على الكلام

الآن تلفظني القصيدة ويعاودني عماي
أتحسّس الزمن المؤدي إلى صباي
وأعيد للبئر القديمة شكلها
وأطل في القدر المعبأ من «دماي»
هي ذي الطريق نثار عمر
سأعبّ رائحة الموات ولن أرى أحدا سواي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعر: خير الدين الشابي

نشيد القلق [1]

أبرقتُ لحيفاء
بَرقيتين
بَرقيتين
على نفس الوتيرة والنّسقْ
الأولى
من قلقي
والأخرى
من عرق الورقْ
قلقٌ
بحجم الرّيح يقذفني
يُجَزّئني ويقسمني
إلى كل الجهات ونفترقْ
وأظلّ أحلمُ
بانتصار العمر
في أحلى طبَقْ
الطفل يجهشُ بالبكاء
وأمّ القدس شاردة
والباب مُشتعل
على قدمي
وأنا
على وجعي أدُقْ
خمسون عامًا
وقاف القول ما نَهَضتْ
والقوسُ مُتّجه إلينا
والرّمحُ يشربُ
من مآقينا
والشرق يرقصُ
تحت أضواء النفق
قلقٌ
أفق أفقْ
الرّعد زمجرَ وانطلقْ
والقول ما قالتْ
قواميس القُوى
حربٌ
حربٌ لماذا سيّدي
وأنا المطوّق بالغرقْ
شعرٌ
شعرٌ وماذا سيّدي
وقصائدي مسجونة
لا نبضَ فيها
ولا تدُقْ
قلقٌ
وتخدعني الأناقةُ
والعلاقةُ
والصّداقةُ والأُفُقْ
وأظلُّ أحلمُ
بانتصار العمر
في أحلى طبقْ
آه. . . وأقسم

(1) ملاحظة: هي قصيدة حلقية كلّ مخارج حروفها بل كل حروفها متركبة من حرف «القاف».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالتي صدقتْ
بالتي خدعتْ
حَجَبَتْ
نُورَ التعهُّدِ
والحوار المتّفقْ
إنّي هُنا
في لوْزتي
مُخضوضرٌ
في قِشرتي
قَلبٌ
وعَاهَدَ نبضهُ
منذ البداية كي
يَرِقْ
خمسون قَافًا
في القصيدةِ
والقصيدةُ ما انتهتْ
خمسون نارًا
في الجريدةِ
والجريدةُ ما انطوتْ
خمسون بَحْرًا
في الخريطةِ
والخريطةُ ما ارتَوَتْ
من شَذَى
دَمنَا العبقْ
وأَظَلُّ أحلُمُ بالسلام
يا سلامْ
وأظلُّ أحلمُ
حتى يُدركني الغَمَامْ
ويطيرُ
من حولي الحمام
ويأتلقْ
طار الحمام
حطّ الحمام
طار القلقْ
طار القلق
القلق
القلقُ
القلقُ
إقْ
إقْ
إقْ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعر: سمير درويش (مصر)

ألـوان

تخرجُ من بينِ السطورِ كطلقة
تخرجُ. . . مزدانةً بحكاياتٍ لا تنتهي
كالورودِ التي تنتظمُ في سلَّة بلاستيكيَّةٍ. .
على منضدةِ غرفةِ الاستقبالْ!
فلماذا - إذنْ - تنشُرُ كلَّ تلك الأشواك
بهذهِ الهندسيَّة الفائقه

تبتكرُ لغةً تميِّزُ وقوعَهَا
بينَ متناقضاتٍ شتَّى
لغةً تغطِّي وجهَهَا بلونِ الطمْيِ
وتسلبُهُ أنثويَّتَهُ الجارفهْ !
سيكونُ عليّ أن أخترعَ شكلاً للهواء
الذي يحيطُ جسدَهَا. .
أن أصنع ذبذباتٍ لرنَّةِ صوتِهَا
وأكوِّن باقةَ ألوانٍ مناسبةٍ لهيكلِهَا العظميّ
ربَّمَا كألوانِ الورودِ التي تنتصبُ
في غرفةِ الاستقبالْ

يأتيني صوتُكِ حادًّا كصراخِ الطفلةِ
يأتيني صوتُكِ كمواء القطّةِ
يأتيني كصهيلِ المُهْرَةِ
كخُضوعِ الأنثى
فأشكِّلُ وجهًا من نبراتِ الأصواتْ !

ليس صعبًا أن تراها مكسوَّةً ببخارِ الزيتْ

تتركُ ملمسَ بشرتِهَا على آنيةِ الطهْوِ
وتحترقُ بنار وحدتِهَا...
تجلسُ القرفصاءَ على سجادةِ الطُّرقَةِ...
تاركةً خُصلاتِ شعرِهَا حرةً
دونَ إطاراتٍ أو وردْ !

... ...

ليس صعبًا أن تلمحَ أطلالَ قصَّةٍ طفوليَّة
- فاشلةٍ كالقصصِ الطفوليَّةْ ! -
تجعلُهَا تمكثُ ساعاتٍ بينَ أشيائِهَا
ترتِّبُهَا حسبَ سياقٍ غيرِ منطقيّ!

... ...

وليسَ مستحيلاً..
أن ترسُمَهَا بين مروج زاهية
تقدِّمُ وردةً لطفلٍ في مثلِ عمرِهَا
فتسطعُ شمسٌ على خدِّهَا المرمريّ.

كونِي وردة
كونِي رشةَ عطرٍ فواح
كوني ياسمينةً بيضاءَ رقيقة
واعلمِي
أن الله سلبني حاسّةَ الشمّ !
كلّ ليلةٍ..
أرصُّ حبيباتِي على سريرِ الذاكرة
أستخرجُ من وجوهِهِنَّ فسيفسَاءَ وجهِي:
الوجه الأبيضِ المستدير..

والأسمرِ المخاتل..
والخمريِّ المُشرَّبِ بالرغبةْ.

... ...

كلّ ليلةٍ..
أفتحُ عينيَّ على اتّساعِهِمَا
لأنَامَ متدثِّرًا ببهجةٍ فضْفَاضة
تمنحُ هيكلي العظمِيَّ ألوانَهُ الأولَى

... ...

وعندما يأتي الصباحُ..
أواجهُ الدُّنياَ وحيدًا..
وحيدًا ... كعادَتي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhr.com

نصوص قصّية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصّة بقلم: آمال مختار

الخروج من الجنّة

اللحظة معلّقة، خارج الزمان !!! ربّما.

في العدم مثلا؟

لكأنّنا أقمنا طوال هذه السنوات المديدة في هذا العدمَ. لعلّنا خلناه وطنا.

وطناً محايدًا اسمه العشق.

ظلّت الصورة ثابتة في الذاكرة كصورة فتوغرافيّة. ابتسامته البيضاء العريضة، نظرته القادحة المتوثّبة بشهوتها النافرة، خصلة شعره السوداء على جبينه الأسمر، الحائرة في بحثها عن المرسى المناسب، خطواته المتردّدة بين الذهاب والإياب، صدره المندفع إلى الأمام بغابة شعره الكثيفة المطلّة من فتحة عريضة لقميص أزرق باهت تحت جاكيته الأبيض.

يدي المفرودة في الفضاء كحمامة بيضاء محلّقة بجناحي السعادة في رفرفتهما الأخيرة. رفرفة الوداع.

وجهي؟ كيف بدا؟

كحقل من شقائق النعمان في أوج الربيع !؟

كأرض خصبة وراوية بمياه الكرم الالهي !؟

كشمس الصباح بخيوطها الذهبية الباذخة !؟

غير أنّها بعد قليل ستختفي تحت غيمة داكنة من السحاب.

ثُبّتتْ الصورة على أرض محايدة، على أرض المطار، في صالة توديع المسافرين.

كانت تذكرته في اتجاه واحد: ذهاب بلا إيّاب.

وكان بقائي اختيارا لحبّ أكثر شراسة: حبّ الوطن.

احتفظت الصورة بإخلاص بكل الارتباك والتردّد والقلق الذي تلبّس بالملامح.

واحتفظت أيضا بذلك الوجع الواضح على الوجهين في الصورة. وجع القرار الصعب: الخروج من الجنّة إلى واقع الحياة الفجّ، الخروج من الجنّة بلا غواية الشيطان، وبلا تفاحة مقضومة...

إنّها لحظة فصل، إنها صورة تاريخية.

كان يجب أن يعود إلى وطنه.

وكان يجب أن أعود إلى وطني.

قصّة بقلم: فتحية الهاشمي

تقــاطع

مثل الخطيئة... عاريا إلاّ منه، انتصب قبالتها تماما...

رمشت في انفعال، حرّكت كتفيها كما يفعل المصارع أو الملاكم قبل بداية الجولة: عليها أن تبدو متماسكة أكثر... صوّبت نظرها نحو الجسد الفاره... الرّأس، تمهّلت قليلا، عقدت ما بين حاجبيها، أتراه الشّعر أم الرّأس هو الذي جلب انتباهها، كلاهما رجوليّ حدّ الفداحة. العينان... التقت الأعين، خفضت نظرها ثمّ بسرعة استرجعت أولويّتها في التّحديق، حرّك بؤبؤيه في بطء على الجسد الملفوف في المئزر الأبيض في لا مبالاة؛ ابتسم في سخرية! الوجه الخالي من المساحيق يبدو كالغيمة، والشّعر المرفوع إلى فوق بفرشاة الرّسم وقد تساقطت خصلاته... وتمتم: لا يمكن لهذه الحزمة من القشّ الذّهبيّ أن تكون شعرا وتساءل منذ متى لم تمشّطه صاحبته؟...

حدجته بنظرة قاسية، لن تتركه يسيطر عليها... توقفت عند تفاحة آدم.. كانت تنبض في انفعال واضح، يدلّ على أن صاحبها بدأ حالة العد التصاعدي! كم تمنّت أن تضغط عليها بسبّابتها لتوقف نبضها! الشّعر الأسود المجعّد غطّى الصّدر العريض **[الإقطاعي يجلده، الدمّ الأرجوانيّ يقطر من الشّعيرات السّود، الحجر يسقط وساعداه المفتولان ينحنيان في كلّ مرّة ليلتقطاه من جديد... وتبسّمت في خبث، لو ينحني الآن، لو؟]**

رفعت عينيها تصاعديّا، الوجه المقدود من الصّخر لا يبدو عليه أي انفعال الشّفتان المرسومتان بنصف انفراجة تقطران سخرية، تستفزّانها ولا تسقطانها في الفخّ...

خلف الحاجز البلّوري الشفّاف، ارتكزت على الحاجز الخشبيّ، تقضم القلم حينا وتقضم أظافرها أحيانا أخرى...

[صرخت صديقتها، هزّتها من كتفيها بعنف، رافضة وبشكل قاطع فكرتها المجنونة... انتبه كلّ من في المقهى لحديثهما، جرّتها من ذراعها إلى الخارج جرّا، لم تبد معارضتها، تبعتها، كانت مسكونة بهاجسها القاتل، كما سمّته صديقتها، تلاحق الوجوه الهاربة في شوارع المدينة، تصطاد الأجساد الرّجوليّة في غير فظاظة، الرّسم التصق بحدقتيها، ولا بدّ وأن تجده!!!]

الفرشاة تقطر ألوانا، اختلطت، تداخلت، ولم تجد لونه المناسب، لون الشّهوة والرّغبة القاتلة... أيكون أحمر كالجرح أم أسود كاللّعنة أم ضبابيّا كالخطيئة والرّائحة؟ لرائحتها لون كذلك، لون التماع النّصل عند تلاقي الأعناق...

حرّك رجله قليلا، انتبهت للحركة، ها إنه بدأ يفقد صبره، صوتها الأجشّ الحالم، سمّره للحظة...

- لا تتحرّك!

ألقت بجسدها الصّغير فوق الجمع المتدفّق كالسّيل، جذبته من كمّ جاكتّته، أوقفته وسط المحطّة، جعلته يدور حول نفسه كعارض أزياء، تحلّق حولهم بعض الفضوليين، يبدو أنّه استلطف اللّعبة، لم يبد انزعاجه، ضرب كفّا بكفّ وهي تدور حوله، خطوات إلى الخلف، خطوات إلى الأمام، ثمّ توقف للحظات... عقد ذراعيه على صدره في انتظارها...

- لا تتحرّك !

سمّرته في مكانه عندما حاول الانصراف.

- فلتأت معي !!

ارتسم السّؤال الغريب على تقاسيمه، إلى أين تروم أخذه؟ وجاءه الجواب كالصّدمة

- إلى منزلي !!

انتفض متلفّتا حوله، خشية أن يسمعه المتطفّلون...

أعاد السؤال، وأعادت على مسامعه نفس الجواب...

على أرنبة أنفها، ارتسمت بقعة حمراء... ثبّت نظره عليها، أيمكن أن تكون مجنونة؟ الرّجال الأشدّاء ذوي المآزر البيضاء يأتون بغتة، يكتّفونها، يأخذونها إلى المستشفى، وهي تضحك وتضحك، ملطّخة إياهم بألوانها الترابيّة...

ثبّتت نظرها في عينيه، لا يبدو عليه التأثر، وتمتمت في حنق

- أيمكنه أن يكون... ؟؟؟

واستبعدت الفكرة، حرّكت رأسها يمنة ويسرة... لا يمكنها أن تخسر المعركة، نزعت المئزر، ألقته جانبا، ذراعاها اللّتان لوحتهما الشمس، أصبحتا بلون العسل، حرّكتهما في غنج، رمقته، خفية...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سقطت نظرتها تحت... جحظت عيناها، ارتبكت، أسقطت الفرشاة، تناثرت الألوان على الأرضيّة، انحنت ثمّ ارتفعت، رمقته بالنّظرة الغائمة...

ضمّ رجليه... وردّد فيما بينه وبين نفسه، المجنونة، ستلتهمني، ستلتهم رجولتي...

نظرتها الحارقة أخافته... بحث عن ثيابه، عليه أن يهرب وبسرعة، قبل فوات الأوان، لو أنّه حمل معه هاتفه الخلويّ لاستنجد بصديقه...

- **حبّك للمغامرة سوف يسقطك في المتاعب... وأيّ متاعب !!!**

ضربت بكفّها على الحاجز الخشبيّ، سلّت الفرشاة من شعرها، حزمة القشّ انهالت على الكتفين، دارت حول نفسها، أعادت رفع شعرها، صوّبت نظرها إليه، لعنته، بصقت على الأرض...

- أجسام البغال و...

تقوقع حول نفسه، سقط على جلد النّمر المكمّل للوحة، لم يكن نمرا ولا جرذا، حشرج، كان مغامرا بين يدي مجنونة...

رفعت الحاجز البلوريّ المكهرب

. . . .

خطت نحو الجسد المكوّر ثمّ توقفت، [**الإقطاعي يجلد الظّهر الفولاذي. . .**] تبسّمت في خبث، **صوت السّوط يحدث فرقعة، تأمّلته، الخطوط الحمراء تغطّي جلده الأسمر، تثير قرفها بلونها الورديّ**. . . اقتربت منه أكثر، ازداد تعلّقا بشرنقته، جعل من كفّيه درعا واقيا، أثارتها حركته، انتزعت حزام سروالها، في حركة مباغتة، لوّحت به نحوه، تعثّرت، سقطت، رمت بالسروال إلى حيث لا يكون بين ركبتيها. . .

جلدة أولى. . .

– إلى الجحيم أيّها. . . وانطلق من بين الأسنان البيضاء المتناسقة سيل من السّباب [**من يقع عليه اختياري، سيكون مثال الرّجولة، الأنفة والعنفوان، سوف يكون متّزنا جسميّا وعاطفيّا. . .**] وجلجلت ضحكة صديقتها:

– **هل أنت غبيّة؟ أم أنت تتغابين عليّ أيّ رجل يبقى متوازنا، وهو عار حتى من ورقة التّوت، أمام امرأة في مثل إغرائك، تتمتّع برسم انفعالاته على الورق، سوف تتحولين إلى الورقة ذاتها وسوف يرسم بأنيابه على جسمك، لا بيديه. . .**

جلدة، تتلوها جلدة. . .

– ها هو جرذك يتقوقع أكثر يا صديقتي المغفّلة داخل شرنقته، وها إنّنا نخسر الرّهان، كلتانا، ها إنّنا نتواجه دون حاجز مكهرب بل والحقّ يقال هي معركة من طرف واحد. . .

كره ضعفه، خوفه، لو كانت فتى لكان له معه شأن آخر، ولكنّها أنثى وتأوّه من بين أسنانه، أيمكن أن تكون هذه المجنونة، أنثى، وتساءل أيمكن أن تكون مصابة بداء العصر «السيدا» وتريد الانتقام من الذكور في شخصه. . . تكوّر حول نفسه أكثر فأكثر، لتضربه، لتفعل به ما تشاء ولكنّه لن يقترب منها البتّة، لا يريد أن يموت ناقص عمر. . .

صرخت به:

تحرّك! تحرّك! افعل شيئا، سأحرّرك من عقدك! سوف تعود، رجلا من جديد. . .

لعنها، لعن الرّجال، والرّجولة، وتمنّى لو ينتزع رمزها ويلقي به إلى كلاب الحيّ. . .

[طف]. . .

هزّها الصّوت الغريب، انتفضت وارتخى الحزام بيدها، كانت أمّها ملقاة على أرضيّة الغرفة من هول ما رأت، ووالدها كمن ربح آلافا مؤلّفة في آخر سحب [للبروموسبور] لا يبدي حراكا، ثمّ بصوت قاطع، حشرج كأنّه ينازع:

– هذي آخر الحريّة اللي أعطيتها لك، الليلة تعرّسو. . .

وتعالى صوتاهما في صرخة واحدة لاااااااااااااااااا

وأوصد الباب بقوّة. . .

قصّة بقلم سلوى الرفاعي (سوريا)

وردة لهذا المساء

هذا اليوم بالذات، لا تحب مريم أن تستيقظ، ولا أن ترى ابنها الذي ينقر على الباب بإلحاح. خبأت رأسها تحت الغطاء.

كذب عليها وهو يطلب نقودًا ليشتري دفترا كما ادعى، تعرفه حين يكذب، أعطته النقود، المهم أن يتركها وشأنها.

أحكمت إغلاق الباب خلفه، وقفت أمام النافذة وحيدة وحولها فراغ بارد. سمعت ضجيج ولديها ومرحهما الظاهر من خلف الباب.

تساءلت إلى أي مدى يعني لها هذا اليوم، الرابع عشر من شباط.

اكتشفت كم هذا العالم ناء عنها، يوم جديد مفعم بالقلق والفزع، تمتمت وهي تنظر إلى صورة الرجل الذي غادرها منذ سنوات والذي لم تعد تلقي عليه تحية الصباح.

أشاحت بوجهها محاولة أن تنقذ فرحة صغيرة عاشتها في رؤيا الليلة الفائتة.

عادت إلى السرير متهالكة وكأنها كانت تمشي طوال الليل. تغمض عينيها لتقهر دوارا مفزعا. فيتمادى حولها السكون.

تخاطب الرجل الذي مازال شابا في الصورة: كنت لي أغنية ووطنًا، صرت تيهاً ومنفى. أرجوك أتركني وشأني قليلاً أريد أن أستمتع بالوقت الوحيد الذي أملكه.

حين غادرها زوجها قررت مريم أن تعيش مع شبح في إطار، اعتبرته قدرها وصارت امرأة منحوتة من حجر، سنوات وهي تقاوم اشتعالها السري. كلما فكرت في رجل ينخلع عنها عقلها، لكنها بقيت كشجرة تنتظر. نار التوق غير المتحقق جعلتها تحلم كل ليلة، عندها فقط احترقت الصورة على الحائط، ومع احتراقها احترقت أشياء عزيزة وتلاشت إلى الأبد.

في الليل تبدأ أصواتها الداخلية بالكلام فتستسلم لها، وهذا الصباح سحقت صدرها بقبضتها والتمع إحساس بذنب كبير، وهي تتذكر عناقا وحشيًا عاشته الليلة الفائتة.

أكان حلما أم حقيقة؟..

أطفأت اشتعال جسدها بضرب رأسها على الحائط، وهي تتذكر العالم المسكوب بالرصاص الذي شيدته لنفسها.

سوسن. . .

استيقظت قبل الضوء، تغسل البلاط والجدران، تود لو تنظف حتى الهواء، تملأ الدنيا ضجيجًا وقرقعة ولا يكفيها هذا بل تفتح المذياع على آخره وتزيدها الموسيقى الصاخبة نشاطًا وحيوية.

ترى ماذا سيحضر لها خطيبها كهدية في عيد الحب؟

أين سيقضيان السهرة؟ من سيدعو لمرافقتهما؟

ليته أخبرها، انتظار المفاجآت يرهقها، يجب أن تنتهي من التنظيف بسرعة، لتجد وقتًا للعناية بزينتها، ليت أمها تساعدها قليلاً. أحست بالغيظ تجاه المرأة المعتكفة في غرفتها والتي ليس عليها أن تتزين ولا تنتظر رجلاً كي يرافقها، ومع ذلك ما زالت نائمة، وكأن هذا البيت لي وحدي، قالت بصوت مسموع. . .

أمـجد

هي ابنة الجيران التي سرقت منه النوم، سحرته بشعرها الأحمر ووجهها الأبيض الموشى بالنمش، يغشاه الاختناق كلما رآها، لذا لم يستطع أن يكلمها مرّة.

اليوم عيد الحب سيكذب على أمه ويأخذ منها ثمن وردة حمراء سيجرؤ على أن يقدمها لفتاته ولن يتعثر ولن يختنق. . الوردة الحمراء ستخبرها كم هو يحبها.

كما تفعل كل يوم نهضت من فراشها بلا أمل جديد، فاترة الهمة، تمنت لو تسمع كلمة حلوة هذا الصباح، حتى لو كانت من ولديها، لكن كان كل واحد منهما منشغلا بعالمه الصاخب.

حاولت المساعدة، فصارت تتعثر كعمياء بكل ما صادفته، نظرت إلى ابنتها، فرأت نفسها قبل خمسة عشر عامًا تنظف وتطبخ وتزين وجهها، وترتب البيت في الوقت ذاته ترافقها أغاني المذياع وحلم بلقاء رجل وسيم من لحم ودم ومشاعر.

نظرت من النافذة التي صارت معبدًا لابنها، فشاهدت فتاة حلمه، بيضاء كغيمة، تومض نجوم عينيها باتجاه نافذتهم.

فهمت من مشادات هامسة بين الولدين أن أمجد يرجو من أخته أن تأخذ لفتاته وردة حمراء أخفاها في طيات قميصه وأن أخته ترفض متذرعة بانشغالها وباقتراب موعد خطيبها. يستعطفها فتهدده أن تفشّي سرّه لأمّه. ودت مريم لو تأخذ الوردة بنفسها أو تجبر ابنتها لتفعل ذلك، كادت أن تشجع أمجد على الذّهاب، لكنها في كل مرة تقترب منهما يسود الصمت والتجاهل.

أدركت أنهما لا ينتبهان لوجودها، هي ليست محسوبة على عالمهما، عالم الحركة والحبّ والشجار. هي ليست سوى أم تقدم خدماتها وحبها دون مقابل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عادت إلى حصنها كامرأة مرجومة، بصعوبة تمكنت من الإمساك بزمام أنفاسها لتتابع حركتها الآلية.

خرجت سوسن مع خطيبها إلى السهرة حاملة معها الحركة والضجيج، دخل أمجد إلى غرفته بعد أن تعبد يائسًا في النافذة.

أغلقت مريم الباب على نفسها، نظرت إلى صورة الرجل الصامتة منذ ألف عام، وعبرت بوابة عالمها.

يد إله رحيم امتدت - صغيرة ودافئة - إلى خدها، تمسح دمعة كاوية، إنه أمجد وبيده الأخرى كانت تغفو مثل جنين وردة حمراء ذابلة قليلاً.

قصّة بقلم: عبّاس سليمان

يخلق من الشبه أربعين

قال الطّبيب لأهل المريضة وهو يمدّ إليهم وصفة الدّواء ويتفحّصهم بعينين ثاقبتين:

- أحيطوها بكلّ أسباب الرّاحة. أبعدوا عنها الأضواء الباهرة والأصوات العالية وأحاديث النّكد ولا تدعوها تغادر السّرير إلاّ لماما.

سألوه في صوت واحد:

- أخبرنا عن مرضها يا دكتور... ما الذي أصابها فجعلها فجأة تذوي وتفقد كلّ نشاطها وتعزف عن الأكل والنّوم والضّحك والكلام؟

- انهيار عصبيّ حادّ. ألم تقولوا إنها فقدت عزيزا عليها؟ اعذروني، نسيت أن أقول لكم: «البركة فيكم».

تقبّل الجماعة أوامر الطّبيب ونواهيه وتعازيه ثم ودّعوه على أمل أن يعود إليهم مرّة في كلّ يوم ليطمئنّ على مريضتهم ويراقب حالتها ويقيس مفعول الدّواء في أعصابها ويعدّل كلّما اقتضى الأمر وصفته ونصائحه... ثم انطلق زوج المريضة كالسّهم نحو أقرب صيدليّة ليحضر ما أمر الطّبيب بإحضاره ويشرف بنفسه على تقديم الجرعات اللازمة في الأوقات المحدّدة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

قال أبوها وهو يضرب كفّا بكفّ:

- هي والله عين أصابتها... وويل لمن أشارت إليه الأصابع ولو بخير. من كان يصدّق أنّ «سلوى» يمكن أن تكون في يوم من الأيّام ضحيّة لانهيار عصبيّ أو حتّى لزكام عابر؟

وقالت أمّها وهي تلطم خدّيها بيديها:

- هذا غضبي عليها، هو والله غضبي حلّ بها. مرارا وتكرارا نصحتها بأن تبتعد عن ذلك الشّيطان الأحمر وأن لا تدع نفسها تتعلّق به، لا قليلا ولا كثيرا... ومرارا قلت لها: «اكتفي بزوجك ودعيك منه... انسيه أو تناسيه وعوّضيه بأيّ شيء آخر أو بأيّ شخص جديد...» هو غضبي عليها حلّ بها ولا أظنّه يتركها سريعا.

وألقى زوجها نفسه بين أصدقائه الثلاثة ثمّ قال:

- صدّقوني، لم أفرح لشيء مثلما فرحت لموت ذلك الشّيطان الأحمر. صحيح أنّ موته فجع زوجتي وسبّب لها هذا الانهيار الرّهيب ولكنّها حتما ستشفى وستصبح لي وحدي.

وأسرع نادل الحانة يعقب وهو يضع أمام الجماعة قوارير أخرى:

- أنا والله معتزّ بصداقتك لأنّك استطعت أن تأخذ حقك بيدك وتتخلّص إلى الأبد من غريمك العنيد الذي أفقدك راحتك وافتكّ منك أو كاد الحرم المصون - شفاها الله-.

- أقسم لكم يا جماعة أنّني لم أقتله. صحيح أنّني كرهته وحقدت عليه عندما تأكّدت أنّه أصبح يحول بيني وبين زوجتي التي أحبّها كثيرا ولكنّي لم أقتله ولم أفكّر بقتله. ستقولون لي كيف مات إذن. أنا أيضا فوجئت بموته ولم أستطع أن أجد له تفسيرا إلا بعد حين. الأمر وما فيه أنّه - لعنه الله- دفع باب غرفة نومنا وفاجأنا - زوجتي وأنا- معا. حدّق فينا بعينيه المستديرتين الواسعتين وفتح فمه عن آخره حتّى بان منبت لسانه ثمّ شخر وارتخى وسقط أرضا... أسرعت هي إليه لتنعشه وأسرعت أنا إلى الهاتف أستعجل طبيب العائلة الذي حلّ سريعا وأكّد موته وفسّره بأنّ المشهد الذي وقف عليه ألهب غيرته إلى درجة أن ارتفع ضغطه وفاض عن شرايين دماغه دمه فتوقّف قلبه وسكنت حركته وهوى ميتا. صدّقوني يا جماعة، لقد كنت أدلّله كثيرا، وكنت إرضاء له ولها ألبّي طلباته الصغيرة والكبيرة... ولكن، اتق شرّ من أحسنت إليه.

قال الجماعة:

- دعك منه الآن، لقد انتقم لك الله منه إذ جعله ينتهي إلى هذه الميتة البشعة.

ثمّ انفضّ مجلس القوارير وعاد الزّوج إلى بيته ليفاجأ في صحنه بركام من شظايا بلّور وقطع صحون ومزهريّات وتحف وهدايا.

صاح بأعلى صوته:

- من الذي أقام في البيت القيامة؟ من الذي زلزل الدنيا وقلبها على أعقابها وعبث بالفخّار والصّور والبلّور والهدايا؟

ردّ والداه معا:

- إنّها سلوى... ولكن لا بأس. لقد كسّرت الدّنيا ثمّ استسلمت للنّوم.

ثمّ بعد برهة:

- الحمد لله أنّها نامت.

ليلتها بات الزّوج يجهد ذهنه ليصل إلى حلّ ينهي مأساته أو يخفّفها... فكّر في أن يتركها لجنونها ونوباتها وحزنها ويضرب في الأرض بحثا عن النّسيان... وفكّر في أن يهجرها نهائيّا للضّرر ويتّخذ لنفسه واحدة تحبّه وحده دون سواه... وفكّر في أن يقترح عليها رحلة إلى مدينة بحريّة هادئة ويدع للبحر مهمّة غسل أحزانها وإعادتها إليه نقيّة كأن لم يمسّها همّ ولا نكد... وفكّر في أن يعرضها على متطبّب ويتوسّل إليه أن يقرأ عليها أجود التّعاويذ وأن يعدّ لها أنفع أخلاط الأعشاب... ولكنّه ومع اقتراب الفجر،

تفتّق ذهنه عن فكرة أخرى قدّر أنّها ستنهي إلى الأبد هذا الحزن الطّويل وستعوّض زوجته عن عقاقير الاكتئاب والانهيار وتعيدها فراشة زاهية تنطّ وترتع فيه وفي البيت وفي الدّنيا. . . قال لن أحيطها علما بما عزمت عليه. . . سأفاجئها. . . وسأبرئها. . . وسأبعثها حيّة تسعى.

عندما تركت الشّمس مخبأها وبزغت للنّاس لتعلن عن رحلتها اليوميّة المضنية، كان هو قد تناول إفطارا سريعا ووضع على جبين زوجته الملقاة على سريرها كعود حطب يابس قبلة لا طعم لها وخرج ليشرع في تنفيذ برنامجه الذي أعدّه البارحة. . . اتّصل بصديق له يعمل بجريدة يوميّة ذائعة الصّيت، ومعا، حرّرا نصّ إعلان مطوّل ومفصّل للبحث بمقابل مغر عن واحد له نفس مواصفات المرحوم. . . العينان الزّرقاوان المستديرتان الواسعتان والشّعر الطّويل النّاعم والجسد الممشوق والذّكاء الخارق والحنان الفيّاض. . . ليس مهمّا من أيّة عائلة ينحدر ولا أيّ رصيد يمتلك. . . المهمّ أن يكون شبيها بالحبيب الأوّل. . . هكذا قدّر الزوج الأمر. . . العثور على واحد يشبه تماما الفقيد العزيز، هو أنسب حلّ لأزمة زوجته. . . سينسيها الجديد القديم. . . وسيحلّ سريعا محلّه. . . وستستعيد زوجته حياتها الأولى. . . أعجبته الفكرة ففكّر في أن لا يكتفي بإعلان الجريدة وقرّر أن يقضي ساعات من كلّ يوم يجوب الشّوارع والأزقة والأسواق بحثا عن واحد يشبه المرحوم تماما. . . «سأهاتف أيضا أصدقائي في المدن الأخرى ليساعدونني في البحث عن غريم لي يشبه حبيب زوجتي الذي قتلته غيرته منّي عليها. . . يخلق من الشّبه أربعين. . . وأنا أبحث عن شبيه واحد. . . واحد فقط يحلّ محلّ الذي رحل فجأة ويعيد إلى زوجتي وقار أعصابها وهدوء بالها وحبّها الكبير للدّنيا وللحياة. . . أكاد أرى هذا الشّبيه قادما من خلال الجريدة أو من خلال أحد الأصدقاء في المدن الأخرى أو حتّى ماثلا أمام عينيّ ذات بحث في الشّوارع والأزقّة والأسواق. . . يخلق من الشّبه أربعين وأنا يكفيني واحد من أربعين. . . ».

أحسّ بقدميه تثقلان وترتخيان وتعجزان عن السّير به قدما فارتمى على كرسيّ في أوّل مقهى اعترضه. . . انتبه إلى النّادل يتفحّص صدره وكرشه وذراعيه وإبطيه فأسرع يوجّه بصره نحو نفس الأمكنة التي تفحّصها النّادل ليشاهد بقعا كبيرة من العرق تحيط بها هالات بيضاء. . . لعن النّادل والعرق وثيابه وزوجته وعشيقها الذي غار منه عليها فمات وتركه يبحث عن واحد يشبهه تماما، ثم على عجل شرب قارورة الكوكا كولا ونهض يسير وراء الشّمس التي بدت وهي تؤوب إلى مرقدها تمشي مترنّحة متأفّفة من حرارة الطقس ومن طول الطّريق.

قال أبواه معا:

- أين قضيت يومك وماذا كنت تفعل منذ الصّباح الباكر؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فاكتفى بأن قال:

- يخلق من الشّبه أربعين.

لم يفهما شيئا ولكنّهما تركاه يدلف إلى بيت الاستحمام ومن ثمّ إلى غرفة أخرى ليرتمي فوق السّرير ويهمد إلى صباح اليوم الموالي.

يخلق من الشّبه أربعين. وأنا يكفيني شبيه واحد. ولكنّ هذا الشّبيه تأخّر في المجيء إليّ... منذ أسبوع وأنا أنتظر أن يؤتي أكله إعلان الجريدة وبحثي وبحث أصدقائي ويظهر شبيه يحلّ محلّ معبود زوجتي الذي قتلته بتركي باب غرفة النّوم مفتوحا... ومنذ أكثر من أسبوع وحالة «سلوى» تزداد سوءا على سوء رغم زيارات الطّبيب المتتالية وصفاته المعدّلة المتجدّدة من يوم ليوم.

كان يمشي ويحدّث نفسه بسوء حال زوجته وتأخّر الشبيه عن المجيء إليه عندما تحرّك في جيبه هاتفه الجوّال ثمّ جاءه صوت صديقه الصّحفي:

- تعال إليّ حالاً. لديك هنا بعض ردود على طلبك.

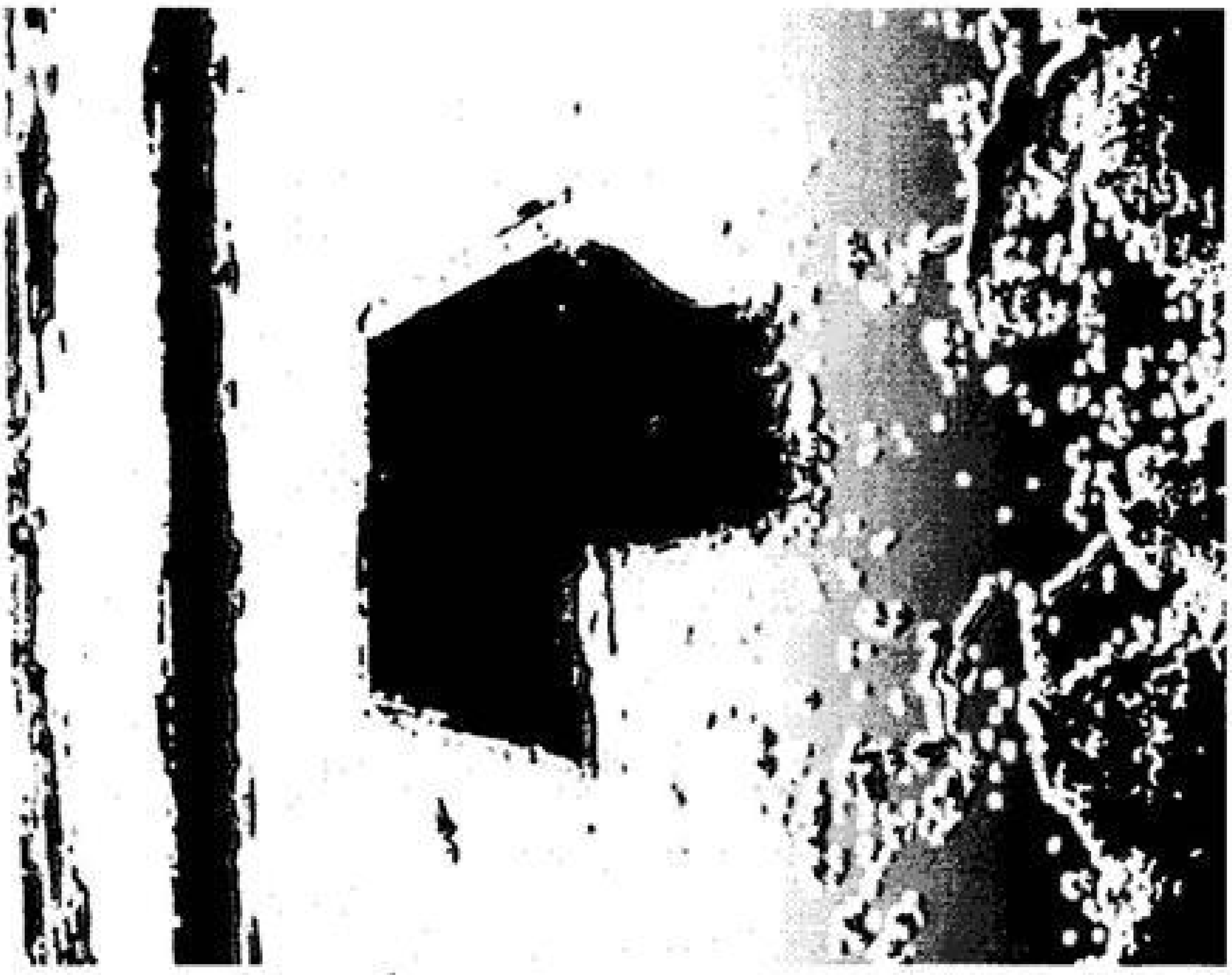
أخرج من جيبه صورة عشيق زوجته. تأمّلها جيّدا. أعادت ذاكرته تسجيلها بكلّ التفاصيل التي فيها: العينان الزّرقاوان المستديرتان... الجسم الممشوق المتناسق... الشّعر الطّويل المسترسل...

قال لصديقه:

- يخلق من الشّبه أربعين وأنا يكفيني من الأربعين واحد.

ثمّ شرع في قراءة الرّدود وتسجيل أرقام هواتف وعناوين أصحابها... فكّر في أن يجمع كلّ هؤلاء الذين يؤكّدون أنهم يشبهون الفقيد العزيز ويترك لزوجته مهمّة الاختيار... وفكّر في أن يستعين بالصّورة وبصديقه ويختار بنفسه شبيها للمرحوم ثمّ يفاجئ «سلوى»... وفكّر في أن يبدأ بدرس الطّلبات والشّروط قبل أن يتورّط في أيّ اختيار... وأخيرا قرّر أن ينتقل إلى كلّ هؤلاء الذين أرسلوا إليه ردودا ويتّفق معهم على موعد لزيارته ليفاجئ زوجته بعشرين شبيها لفقيدها العزيز ويدعها تختار واحدا يحلّ محلّه.

أعجبت الفكرة والديه فانهمكا بمجرّد سماع الخبر في تنظيف البيت وترتيبه وتزيينه استعدادا لاستقبال العشرين شبيها ومن سيرافقهم... وشعرت «سلوى» أنّ حركة غير عادية تدبّ في الدّار فتحاملت على نفسها وخرجت تستطلع الأمر... ثمّ جاء المساء... وبدأ الضيوف يتوافدون... سلّم عليهم الزّوج واحدا واحدا ثمّ أعاد تذكيرهم بمأساة زوجته واضطراره إلى نشر إعلان للبحث عن واحد يعوّض حبيبها الذي توفّته الغيرة... ثم ذهب يدعو زوجته إلى الوقوف على مفاجأته.



- جئتك بعشرين شبيها للمرحوم. خذي من الوقت ما يكفيك لتتجوّلي بينهم وتتشمّمي روائحهم وتختبري ذكاءهم ثمّ اختاري منهم واحدا أو حتّى أكثر. المهمّ أن تجدي من بينهم من يعوّضك عن الفقيد العزيز...

لم تقل «سلوى» شيئا... نظرت في عيني زوجها بإشفاق شديد ثمّ أخذت تذهب وتجيء بين العشرين شبيها تقيس عرضهم وطولهم وارتفاعهم... تنظر في عيونهم... تفرك في أناة شعورهم... تتشمّم روائحهم... ثم توقّفت أمام واحد منهم وأشارت لزوجها:

- هذا، إنّه كالمرحوم تماما. الحجم حجمه واللّون لونه، العينان عيناه والرّائحة رائحته.

وفيما ارتسمت على وجه زوجها ابتسامة عريضة ارتسمت على وجوه بقيّة المرافقين الذين لم يسعفهم الحظّ أمارات امتعاض وخيبة وبدؤوا ينسحبون...

اقتربت «سلوى» من كلبها الجديد وبدأت تلاعبه وانتحى زوجها بصاحب الكلب جانبا من الدار وبدأ يجادله في السّعر.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصّة بقلم: نور الدين بن بلقاسم

نافذتان

نافذة أولى : أخي الذي لم تلده أمي

كان أبو عصام رجلا غنيّا جمع ثروته الطائلة بالتّجارة داخل البلاد وخارجها. لكنّ اشتغاله بجمع المال لم يتح له فرصة الزّواج إلا بعد أن بلغ منتصف العمر، وانتظر سنيناً للإنجاب دون جدوى. عاد وزوجته الأطبّاء بحثا عن الخلفة، وبعد عناء وطول انتظار رزق بولد سمّاه عصاما تبرّكا وفألا. كبر عصام ودخل المدارس لكنّه لم يفلح فيها، إذ كانت نفسه توسوس له أن لا فائدة من الدّراسة ما دام المال وفيرا، وهذه الدّور المتعدّدة والأملاك الشاسعة في شمال البلاد وشرقها يجمع أبوه من ريعها ما يفني دخله العمر دون أن ينفذ، وكان أبو عصام يأمل في أن يحلّ ابنه محلّه في إدارة الأملاك والعقّارات، فهو قد جاوز عشر ة السبعين، ولا ينتظر بعد هذا العمر المديد إلاّ أن ينال قسطا من الراحة بحلول ابنه محلّه في إدارة الأملاك، غير أنّ ابنه كان لا يأبه إلاّ لحياة اللّهو مع الأصحاب وتبذير الأموال على من يحيط به منهم، وما أكثرهم...، وما أكثر تحبّبهم إليه، وتلبّسهم به، وهم كلّما فعلوا ذلك ازداد إنفاقا عليهم، وازدادوا تهالكا عليه، فيبالغ عصام عندئذ في طلب المال من أبويه، فكان أبوه يداريه لأنّه وحيده، وهو لا يغرب في قهره، غير أن الأمر زاد عن الحدّ، فكان كلّما نهى ابنه أبدى له نفوره، وكلّما رغبت أمّه في نصحه رغِب في مقاطعتها. وذات يوم فكّر الأب في أمرٍ ليقنع به ابنه حتى يعود إلى رشده.

عاد عصام ذات ليلة - كعادته - متأخّرا من إحدى سهراته، فوجد أبويه ساهرين بانتظاره حيرة وخوفا عليه، ناداه أبوه على انفراد، ودخل معه إلى غرفة منعزلة بحديقة المنزل، بعد أن فتح بابها وأشعل الضّوء، ثمّ أشار بإصبعه إلى كيس في ركنٍ يسيل منه دمٌ على إسفلت الغرفة، صاح عصام في هلع وهو يحدّق في وجه أبيه:

- ما هذا الدّم يا أبي؟

قال أبو عصام:

- اسكت لا ترفع صوتك وإلاّ افتضحنا !

سأل عصام من جديد:

- ما الخطب يا أبي؟

أجاب أبو عصام:

- لقد قتلت رجلا رغب في السطو على حانوت من حوانيتي ! وجثته ملفوفة في ذلك الكيس الذي يسيل منه الدّم !

همهم عصام في خوف وإشفاق وهو لا يكاد يبتلع ريقه:

- ذاك الكيس الذي يسيل منه الدّم !

ردّ أبو عصام:

- نعم يا ولدي، إنّه خطأ ارتكبته بقتله، وكان يمكن أن آمر العملة بالقبض عليه وتسليمه إلى الشرطة...

سأل عصام أباه في ذُعر:

- ما العمل الآن يا أبي؟

أجاب أبو عصام وهو يفتعل الحزن والانكسار:

- الدّور دورك الآن...

سأل عصام مستفهما:

- كيف؟

قال أبو عصام في صوت خافت:

- اذهب إلى أصحابك وأخبرهم بالأمر، واستقدمهم كي يعينونا على دفن الميّت الليلة القادمة. لزم عصام المنزل كامل النهار، وفي أوّل الليل خرج وطاف على أصحابه واحدا واحدا مخبرا إيّاهم بما فعل أبوه، طالبا منهم مرافقته إلى المنزل كي يعينوه وأباه على دفن الميّت في السرّ، غير أنّ الأصحاب تملّصوا، وأنكروا عليه أن يشاركوه وأباه في مثل هذا الأمر، وقالوا له:

- هذه جريمة والجُرم لا يخفى على الناس، ومن يخفي الجريمة يعاقب مثل القاتل !...

عاد عصام مع إطلالة الصّباح يائسا إلى أبيه... فَسأله:

- أين أصحابك الذين سيعينوننا على إخفاء الجثّة؟

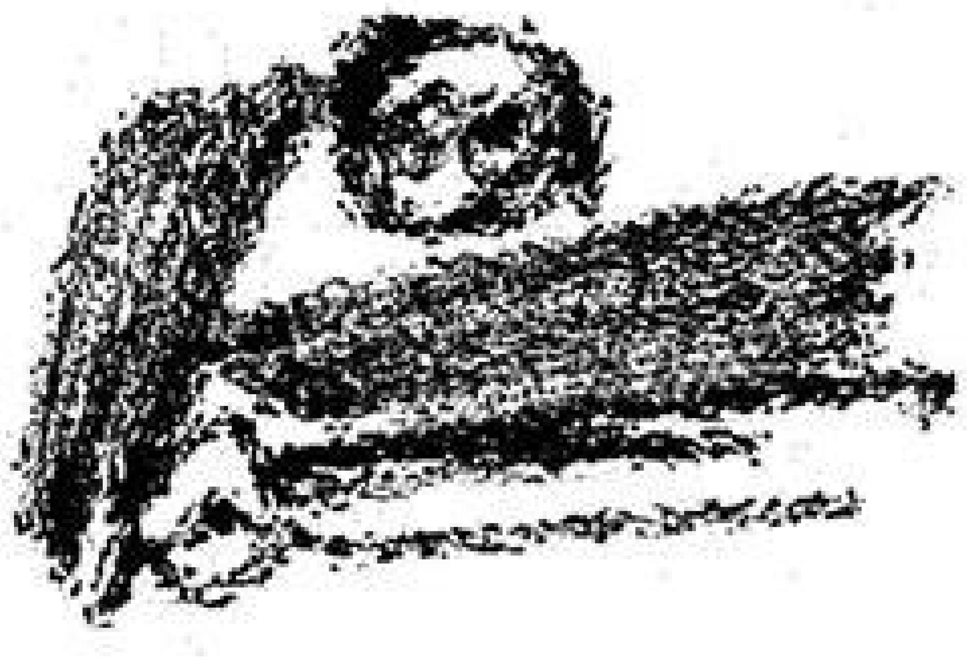
ردّ عصام بصوت حزين:

- لقد امتنع جميعهم عن المشاركة في ذلك !..

قال أبو عصام:

- ألم أقل لك يا ولدي مرارا وتكرارا إنّ كثرة الأصحاب لا تجدي نفعا، وإن الأصحاب في هذا الزمان هم أصحاب مصالح، فإذا انتهت المصلحة انتهى التّواصل وعُطّلت الصُّحبة؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com



قال عصام لأبيه:

- دعنا من هذا يا أبي وهيّا نخفي الجثّة أنا وأنت.

ردّ أبو عصام قائلا:

- لقد ظهرت تباشير الصباح، وما أظنّ إلا أنّ الناس قد استيقظوا للذّهاب إلى أعمالهم، فلنترك هذا الأمر إلى الليلة القادمة، ولكن قبل غروب هذا اليوم اذهب إلى فلان صاحبي الذي لم أثق في غيره، واحك له الحادثة، وقل له إنّ أبي يطلب منك أن تأتي إليه في منتصف الليل كي تُخفي معه جثّة القتيل في مكان بعيد.

قال الصاحب وهو يدلف -عندما أظلم الليل- إلى منزل أبي عصام:

- هيّا نسرع بإخفاء جثّة القتيل.

سكت ابو عصام وهو يدخل وصاحبه وابنه إلى غرفة القتيل. أعاد الصاحب الطلب، فالتفت إليه أبو عصام وهم يقفون أمام الكيس وقال:

- القتيل ليس رجلا إنّما هو كبش مذبوح لففته في هذا الكيس، فقد رغبت بذلك أن يتّعظ ولدي بأن كثرة الأصحاب تتلف الوقت والمال، وأن الصاحب الحقّ هو من يجده المرء عند الشدّة مثلما أجدك الآن يا صاحبي ! فأنت أخي الذي لم تلده أمي !...

قال عصام معتذرا لأبيه:

- عفوا يا أبي، لن أكون صاحبا في المستقبل إلاّ لمن يشاطرني أزمنة العسر واليسر !...

تونس في 5 أوت 2008

نافذة ثانية : كن كما عهدتك أسدا

لفّ غزّة الظّلام بفعل القصف للمولّد الكهربائيّ المركزيّ، وانحشر الأطفال والنّساء والشيوخ في أعماق البيوت وتحت ما تبقّى من المنازل المهدّمة، وقد ازداد هياج المحتلّين بفعل الإطلاق المتتابع لصواريخ القسّام على المدن والقرى المحتلّة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبفعل تفجير المجاهدين للعبوات النّاسفة في حيّ الزّيتون حيث دمّر العديد من دبّابات العدوّ بما فيها من جنود، وأدّى هذا الهياج إلى تقتيل المدنيين وتهديم المنازل على رؤوس الغزّاويّين بالمدافع والطائرات، وأدّى هذا القصف العشوائيّ إلى تهديم الجوامع والمعاهد العلمية ومراكز البحث، كانت الأرض تهتزّ وترتجّ، فلم يستطع أهل غزّة في تلك الليلة النوم، وكيف يأتي النوم وفلذات الأكباد في العراء ويواجهون نيران المدافع والطائرات بصدورهم، وكان من جملة الغزّاويين الذين لم يكحّل النوم أجفانهم أبو نضال، فقد هزّه الشوق إلى أن يكون مع المجاهدين في ميدان المعركة، ولكن كيف السّبيل إلى ذلك وهو الذي لم يبق له سليما معافى في بدنه إلا القلب هذا الذي لا يزال يتأجّج حماسا وفتوّة برغم إشرافه على عشر التسعين، فهو قد قاتل تحت قيادة القسّام عصابات «الهاقانا» المدعومة من طرف الأنجليز، كما موّل المجاهدين إبّان فترة الانتداب، وقاد بنفسه مجموعات من الفدائيين عندما كان صحيحا معافى دفاعا عن القدس، وهاهو الآن يجلس متنسّما الأخبار لا غير، لم يجد أبو نضال من سبيل إلى التفريج عن كربه إلاّ في أن يشعل شمعة ويكتب على ضوئها الرسالة التي اعتاد كتابتها كلّ ليلة منذ أن شنّت إسرائيل الحرب على غزّة، وهي رسالة يخاطب فيها ولده نضال ورفاقه المجاهدين ليشدّ إزرهم، ويفيدهم بتجربته الماضية:

بسم الله الرحمن الرحيم

ولدي نضال:

ها قد شمّرت الحرب عن ساقها، وبالرغم من أنّني أعرف أنّنا لا نملك من السلاح والعتاد إلا النّزر اليسير وهو ما لا يقارن بما يملكه العدوّ، وبرغم أنّنا محاصرون من الأقرباء والأعداء على السواء، برغم ذلك فإنني أقول لكم: الثبات... الثبات لأنّ دفاعكم عن أرض غزّة هو دفاع عن كلّ فلسطين ودفاع عن عزّة الأمّة، فلا تخشى يا ولدي واصحابك من الموت، فأنتم ترجون من الله ما لا يرجوه عدوّكم... كن يا بنيّ

كما عهدتك أسدا تدافع عن الحقّ بعزيمة الرجال، ولا تنسوا أنكم تملكون سلاحا لا يملكه العدوّ ولن يملكه، سلاحكم الأنفذ هو الإيمان بالله وبالقضيّة، ولذلك فأنا على يقين بأنّكم ستنتصرون، خاصّة إذا تذكّرتم دائما أنّكم في هذه الأمّة بمثابة القلب من الجسد، تضخّون فيها بنضالكم الحياة والتّوق إلى الأفضل باستمرار. . .

إن العالم الآن يتتبّع أخباركم، ويهتزّ حولكم لأجلكم، ها هي الشعوب - بصرخاتها واحتجاجاتها- مجمعة على حقّكم في أرضكم، لذا فإن المرام الذي تنشدونه قريب، وعليكم في هذه المواجهة الحاسمة أن تنتبهوا إلى مكائد عدوّكم، باعتباره حليف شرّ ومصّاص دماء، وتصرّفوا في ميدان المعركة بحسب ما تقتضيه الأوضاع. . . إنّكم بهذا الصمود الأسطوري قد سطّرتم للأمّة نهجا جديدا لمكافحة أعدائها، وبهذه المواجهة كشفتم عن غطرسة عدوّكم، فعرف العالم أنّه الجلاّد لا الضحيّة، آهٍ يا ولدي. . . لو عاد الزمن إلى الوراء لأكون كما كنتُ، لألزمت نفسي - في هذا الزمن العصيب - بالمرابطة معكم، وبقيادة الأبطال كما كنت أفعل. . . ولكن الآن أملي فيك، وهو أن تقوم في هذه المعركة بما لا يستطيع القيام به شيخ مثلي. وفّقكم الله وسدد خطاكم. . .

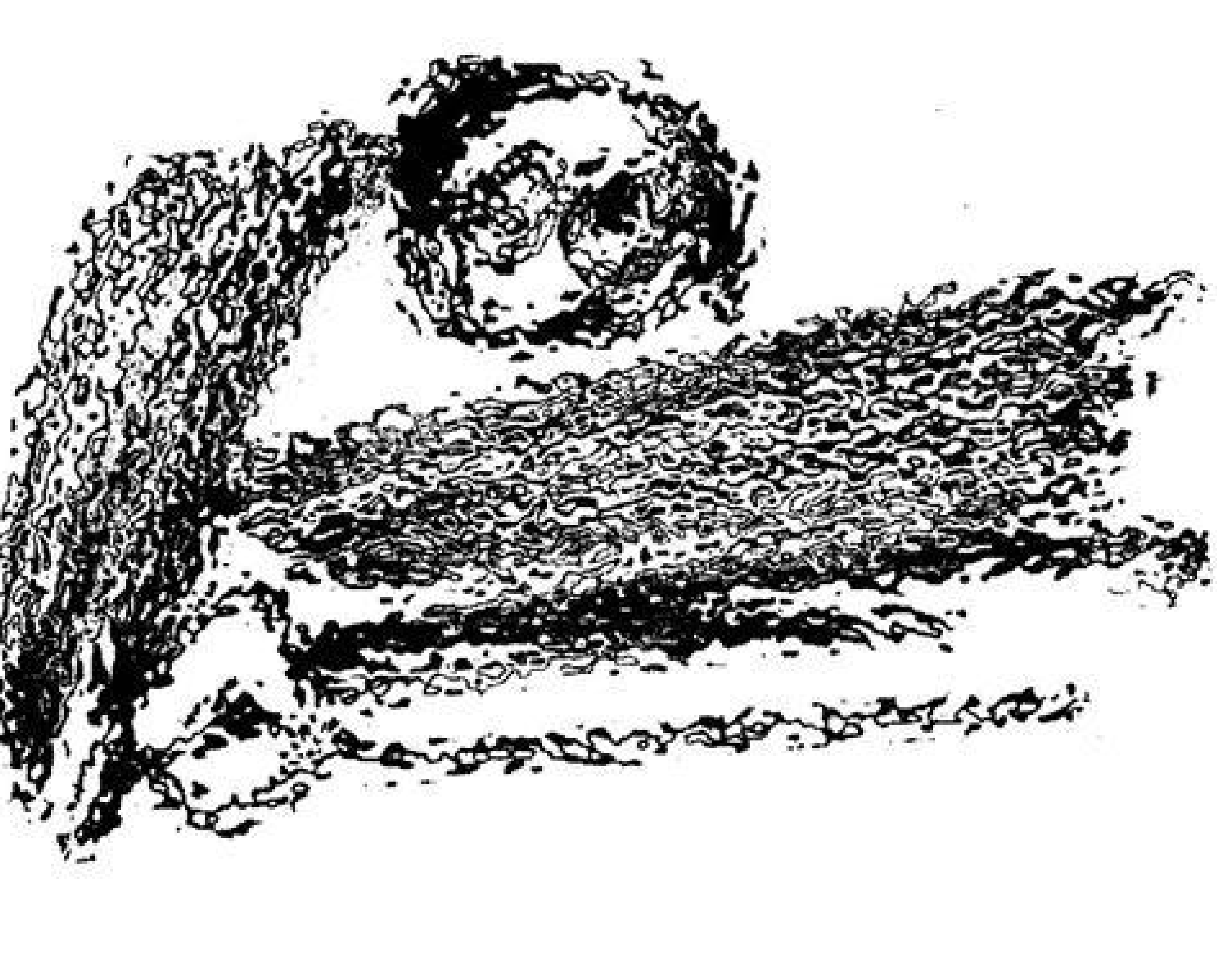
عندما تصلك رسالتي هذه، أرسل لي مع من ترسلونه إليّ حزاما ناسفا، فأنا يا ولدي أرغب - في حالة اقتحام العدوّ لحيّنا - أن أموت شهيدا. . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والسلام

أبو نضال

(كُتب في غزّة، 30 ديسمبر 2008، أحد أيّام الشرف والعزّة)



شعر: عمر الكنزاري

علي الدّوعاجي(1)

هــل تحــت السّــور[1] ســتلقاه   إن جئــت تصافــح يمنــاهُ؟
كلاّ فالسّــور غــدا أثــرا   وخليلــك نامــت عينــاهُ
مــا خلّــف أرضــا تنهكــه   أو قصْــرًا يَعصِــمُ ليــلاهُ
مــا الإرث ســوى قلــم   أسْــدَى للدّهــر فأبقــاهُ
وكتــاب كدنــا نُعدَمُــه   لكــنّ الحاضــرَ أحْيَــاهُ

يمشــي في السّــوق بــلا وجَل   لا حيــث تقــوده رجــلاهُ
بــل نحــو السّــور وجالســه   أوْ نحــوَ الصّحْــب بمقهــاهُ
والــزّادُ كلامٌ يقضمــه   جــلاّسُ النّــدوة إنْ تاهُــوا
وحَسَــاءُ الجلســة مــن أدب   صلّــى للحُسْــن فأدنــاهُ
إخــوانُ المحنــة إنْ ثملــوا   مــا ذنْــبُ القهــوة ربّــاهُ؟

(1)مهداة إلى روح علي الدوعاجي بمناسبة الندوة التي نظّمها اتحاد الكتّاب احتفاء بمائويّة علي الدّوعاجي.

بقلم : د. أحمد السماوي

الهزل في مسرح علي الدوعاجي

لم يُكتب لأعمال الدوعاجي المسرحيّة أن ترى النور إلا لمّا تصدّى الأستاذ بكّار لتحقيقها فأصدر منها جزءا على أن يعقبه جزءان آخران[1]. ومن يعرف أدب الدوعاجي لا يعتبر أنّ المسرح لديه بدعٌ من الأعمال. صحيح أنّ الرجل اشتهر أقصوصيّا لكنّه قد مارس المسرح في **سهرت منه الليالي** عندما قدّم أقصوصة/ مسرحيّة هي راعي النجوم[2]. ولا تختلف مسرحيّاته الواردة في الجزء الأول من مسرحه عن هذه الأقصوصة/ المسرحيّة كثيرا. فمعظم هذه المسرحيات، وإن امتدّ على أقسام، قصير. بيد أنّ المميّز الأساس لهذا المسرح المعدّ للعرض ورودُه بالعاميّة التونسيّة. ومن يتأمّل في هذا المسرح يلاحظ أنّ صاحبه، إذ يطرق قضايا جديّة، يلجأ إلى الهزل وسيلة إلى التخفيف من تعقّد الواقع ومن صعوبة التعامل معه.

والهزل (Le Comique) يقوم، في المسرح، على إثارة الضحك بتصويره الأخلاق والطبائع أو بتقديمه جملة من الوضعيّات غير المنتظرة[3]. وهو على صلة متينة بالفكاهة (Humour) والسخرية (Ironie). فمن شأن الفكاهة إبراز ما يطبع الواقع من مثير للسخرية أو من غريب أو محال. والفكاهة، وهي تتصنّع الجدّ، تخفي سخريّة لاذعة. أمّا السخريّة فهي هزء يقوم على عدم إعطاء الكلمات قيمتها الحقيقيّة أو الكاملة. وهي بالذات اختلاف ما بين الحقيقة المرّة وما يُترّقب حصوله[4]. لذلك، فلا أثر هزليّا يبرز في أجلى مظهر إن لم تتّضح صلته بالواقع الجادّ المرير. وعلى هذا الأساس فسيكون تناولنا للهزل في مسرح الدوعاجي محكوما بالبعد الجادّ فيه. ونعني به بنية المسرحيّة وما يشير إليه المؤلّف إشارة نصيّة جامعة (Architextuelle) والراوي إشارات ركحيّة (Didascalies) أو تعليقات[5]. ومن شأن هذا المدخل المساعدة

(1) مسرح علي الدوعاجي، جمع النصوص وراجعها وقدّم لها توفيق بكّار، تونس، دار الجنوب للنشر، 2002.

(2) علي الدوعاجي، راعي النجوم ضمن **سهرت منه الليالي**، تونس، الدار التونسية للنشر، 1969، ص ص 47- 61.

(3) يعرّف أرسطو الهزليّ بقوله: «الهزليّ نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر». انظر أرسطوطاليس، فنّ الشّعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، [د.ت]، ص 16.

(4) انظر التعريف بالهزل والفكاهة والسخرية في Petit Larousse Illustré، 1996، Entrées : Comédie ؛ Humour et Ironie

(5) الإشارة النصيّة الجامعة هي ما يقترحه المؤلّف من جنس أدبيّ لمؤلّفه. وهي إشارة يصفها جونات بأنّها خرساء لأنّها قد تطابق محتوى الأثر وقد يجانبها الصواب. انظر: Gérard Genette، Palimpsestes، La Littérature au second degré، Paris، Editions du Seuil، 1982، p11. أمّا الإشارات الركحيّة فهي ما يمهّد به الراوي للتبادلات القوليّة بين شخصيّات مسرحيّته بذكره مقام التخاطب وعلاقة المتخاطبيْن أحدهما بالآخر وصفات كلّ منهما. ويسمّي العادل خضر وألفة يوسف هذه الإشارات الركحيّة خطابا ناقلا. انظر العادل خضر وألفة يوسف، **بحوث في خطاب السدّ المسرحي**، تونس، مسكلياني للنشر، ط 3، 2006، ص 11. وانظر أيضا عبد المجيد بن البحري، **مغامرة العلامة المسرحيّة في «رأس المملوك جابر» لسعد الله ونّوس**، صفاقس، قرطاج للنشر والتوزيع، 2009، ص 81.

على تبيّن ممهّدات الهزل وتجليّاته المختلفة، ليتمّ التعرّض لمظاهر السّخرية وما يحفّ بها من تفاعل في الخطاب. فعلام قامت المسرحيّات بنيةً؟

1. الجدّ سبيلا إلى الهزل

يتّضح قيام المسرحيّة على الجدّ من خلال مآل الأحداث فيها. فعند المآل يتجلّى أنّ ما داخل المسرحيّة - في مختلف أطوارها - من اضطراب سببه خرق قانون ما اجتماعي بالأساس. ففي "امرأة" كادت مراودة السيّد أحمد خادمته مريم أن تتسبّب في طلاقه من زوجته سوفيّة وفي فسخ جلّول خطوبته من مريم. وفي "راضية أو الكبدة مشويّة" فضّلت راضية الإقامة في بيت الزوجيّة رغم الضيق الشديد حفاظا منها على ابنها اليتيم ودرءا منها لخضوعه لامرأة أبٍ قاهرة. وفي "كيد النساء" أنقذ عميرة كبيرُ الحومة سالمًا من مكر زوجته وخديعتها عندما أقنعته زوجتهُ هو بأنّ بإمكانها خداعَه. وهو ما كاد يودي بعقله لولا تفهّمه موقف زوجته وأخيه المناصريْن سالما. وفي "فدّ... هجّ" مرّرت نبيهة المدلّلة المبذّرة حياة زوجها فاضطرّته إلى الهيمان على وجهه في الحقول. أما في "أكبر شكّ" فطغى الجدّ على المسرحيّة إن بسبب خوف الكنّة والحماة من أن يتزوّج الابن بضرّة لأنّه يريد إنجابا وامرأته عاقر وإن بسبب الايقاع بالزوج الذي غالطته أمّه وزوجته عندما أقنعتاه بأنّه أبو الطفل الذي تبنّتاه. ولمّا أنجبت زوجته بعد لأي طفلا منه طالب أبو الطفل المتبنّى بابنه فأسقط في يد الزوج وهام على وجهه من جديد في ضياعه. وفي "شاشيّة اشكون" دبّ الشك في نفس العريس عندما عثر على شاشيّة لا يعرف أصلها في بيته. ولم يرتح له بالٌ إلاّ لمّا اكتشف أنّ مُصلِح الثريّا هو الذي نسيها وعاد يستعيدها من أهل البيت. وفي "سليم وسليّم" أسقط في يد سليّم عندما عمل على افتكاك من ينوي أخوه سليم خِطبتها. فقد تبيّن له أنّه كان محلّ تلاعب من أمّ "الخطيبة" المزعومة الشمطاء الكبيرة السنّ.

إنّ القاسم المشترك بين هذه المسرحيّات جميعها قيامُها على تقابل بين هزل يغري به الراوي والشخصيّات القارئَ وبين واقع مرير يسعى وتسعى معه إلى الحدّ منه. والحديث عن الراوي بـهزل نجد أثره في ما ينقله عن المؤلف من إشارات نصيّة جامعة تأتي رديفا لعناوين المسرحيّات. والمقصود من هذه الإشارات النصيّة الأخذ بيد القارئ كي يحدّد النوع الأدبيّ الذي إليه تنتمي هذه المسرحيّة أو تلك. والمثير للانتباه فيها اختلاف بعضها عن بعض. فلا إشارة تكرّر غيرها إلاّ مرّة وحيدة. فالأولى "كوميدي" والثانية والخامسة "درامة" والثالثة إشارة تناصيّة "عن خرافة تونسيّة قديمة". أمّا الرابعة "ففذلكة راديوفونيّة". والسادسة "سكاتش" والأخيرة "رواية راديوفونيّة". إنّ استعمال الراوي هذه المسميّات المعرّبة هو في ذاته عدول من الجدّ إلى الهزل. فلـ "راديوفونيّة" مقابل أيسر وأبلغ هو "إذاعية". لكنّ الراوي، إذ يصرّ على استعمال اللّفظ المعرّب، يقرّ بضرورة انتهاك اللغة سبيلا إلى ما سيرد في درج المسرحيّة ذاته. فتنكب سبيل الجدّ هو علامة على فكاهة تستدعي لفت الانتباه وإيقاظ الحواسّ. وما تعليق الراوي، في خطاب على الخطاب (Métadiscours)، على سلوك الحماة والكنّة والأخ، في «أكبر شكّ، بقوله: «هالرواية ما تضحكش أما ما ضحك كان القضاء والقدر [...] وكيما قال الشاعر يرحمو في كلمة «وتقدرون فتسخر الأقدار»»[6] إلاّ دليل على أخذه المسائل التي تبدو تافهة بالجدّ اللازم.

إلا أنّ السعي إلى اكتساب روح من الجدّ رغم انتظار العكس هو الذي يعزّ روح الدعابة. ولعلّ الايحاء في "كيد النساء" بأنّ النصّ اقتباس من خرافة تونسيّة قديمة إعداد للقارئ كي يأخذ المسألة أخذ هزل. ويكفي أن تكون الخرافة بمالها من معنى إيحائيّ مصدرا لهذا النصّ اللاحق (Hypertexte) كي تكون التعرية

(6) أكبر شكّ ضمن مسرح علي الدوعاجي، م. م، ص 112.

(Dénudation)[7] هي المطلوب تركيز الاهتمام فيها. وربّما كان تحويل النصّ شكلا من الملحميّ إلى الدراميّ هو الأثرَ الوحيدَ لما يسمّى "النصيّة اللاحقة" (Hypertextualité)[8] إذ ظلّ على حاله لا يتبدّل.

ومثلما ينتهك الراوي في الإشارات النصيّة الجامعة اللغة يلفت الانتباه بتردّد بين أن تكون إشاراته الركحيّة بالفصحى وبين أن تكون بالعاميّة. ففي ما عدا المسرحيّة الأولى الواردَ فيها الكلام بالفصحى، جاءت المسرحيّات المتبقيّة بالعاميّة. ويبدو أنّ هذا التردّد في ذاته مثار دهشة. فلِم خصّ واحدة دون الأخريات بالتفصيح؟ ولِم جاءت الأولى دون سواها مفصّحة؟ أيعود الأمر إلى المحقّق أفرد المفصّح بالرتبة الأولى وترك الباقي لما بعدُ؟ يبدو أنْ لا جوابَ. ولكن، بالعودة إلى بعض الإشارات الركحيّة العابرة، ثمّة ما يؤشّر على التزام الراوي بالتفصيح. من ذلك قوله: "يفكّر" و"على حدة"[9]. فهل الأصل لديه هو التفصيح خاصّة أنّ الإشارات الركحيّة لا يتوجّه بها إلى المتفرّج على العرض أو إلى القارئ للنصّ بل إلى المُخرج المفترَض؟ يبدو أنّ خرق اللغة في الإشارة النصيّة الجامعة التي بغيتها الرئيسة الهزل هو الذي ينطبق أيضا على الإشارات الركحيّة ترد بالعاميّة. فالعاميّة، حسبما يبدو، وسيلة تخلّص من الجدّ الذي يلاحق، على حقّ أو على باطل، الفصحى. وهي، في الوقت نفسه، إشعار بأنّ ما يرد بها لا يقلّ جدّا وصرامة لأنّ الموضوعات التي تتعرّض لها عويصة شائكة. وقد تأكّد، من خلال عرض محتويات هذه النصوص المسرحيّة، أنّ الجدّ عنصر فيها مهيمن. وإذا كان الأمر كذلك فمن أين تأتّى لها الهزل؟

2) الهزل تكريسا للجدّ

أن يبادر الدوعاجي إلى جعل نصّه المسرحيّ القصير هزليّا دليل على أنّه قد بحث عن أفضل السبل التي تحقّق له هذا المقصد. ولئن كان صنيعُه هو عفويّا فإنّ من شأن الدارس تلمّس الممكنات الهزليّة وتحقّقاتها الفعليّة في النصّ. وإذا بان أنّ الهزل المؤكِّدَ الجدَّ يتجلّى من خلال النهايات فلا بدّ أن تنهض البدايات، إذا، بدور في الإعداد للهزل. فهل الأم كذلك فعلا؟

أ) ممهّدات الهزل

يفاجَأ القارئ أو المتفرّج، في مفتتح "امرأة" بورود أفعال إنجازيّة أمرا فنهيا تأتي دون سابق تمهيد من الراوي في إشاراته الركحيّة، فيثير ذلك في القارئ أو المتفرّج الرغبة في معرفة السبب:

"مريم: دزّ الباب وادخل ما تخافش من حد.

إبراهيم: ما يستحقّش توصّيني.

مريم: (مبهوتة) ما يستحقّش نوصيك؟"[10]

إن مجرّد صدور الأمر فالنهي من مريم إلى مخاطَب ذَكَر يدلّ على أنّ الأمر أميل إلى العلاقة "المشبوهة". وتكرار الملفوظ ذاته بتنغيميْن مختلفيْن دليل على أنّ المتكلّميْن (Locuteurs) والمتلفّظيْن (Enonciateurs)

(7) التعرية مفهوم ابتدعه الشكلانيّون الروس، وهو -حسب توماشيفسكي- هدم دائمٌ للوهم وتذكير بأنّ ما يُقرَأ ليس سوى تخييل تقتضي الحاجة عدم أخذه على أنّه الحقيقة. انظر:
Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov، Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage، Paris Editions du Seuil، 1972، pp. 336-337.

(8) Gérard Genette، Palimpsestes، op. cit، pp. 11-12

(9) شاشية اشكون، ضمن مسرح علي الدوعاجي، 1، ص 124- 125.

(10) امرأة، ضمن مسرح علي الدوعاجي، م.م، ص 17.

مختلفان[11] رغم كون المحتوى القضويّ (Contenu propositionnel)[12] واحدا. وفي وحدة المحتوى القضويّ من ناحية، واختلاف المقتضى (Présupposé) من أخرى، مكمن السخريّة.

وعندما يشهد القارئ تردّدا من سوفيّة قبيل انتهاء الفصل الأول من «امرأة» بين صدّ منها للهادي وحفاظ على مشاعره، وعندما يلغز عليه ما تقوله يتحفّز إلى معرفة ما وراء الكلام والإحجام عنه أو ما وراء الفعل والتراجع عنه. ومثل هذه الحيرة تصيب القارئ أو المتفرّج يعمد إليها الراوي تكريسا منه لحالة الاحتقان النفسيّ لدى الشخصيّة ومن ثمّ لإتيانها أفعالا تثير الهزل: «سوفيّة: (وحدها) آه من الرجال شعره وإلاّ طحت... ستر ربّي... جاء حتى ليدي لكن حقّني. أما ما يجيش هكّه ما نلعبش بالهادي ما يستاهلش...»[13]. ويجب انتظار آخر المسرحيّة ليفقه القارئ لكلمات سوفيّة الملغزة معنًى. فعلاقة سوفيّة بالهادي لا تعدو أن تكون استعانة بريئة به على زوجها. ومفردات السقوط والستر والتأنيب إن هي، إبّان ظهورها، إلا مؤشّرات[14] ينبغي انتظار آخر المسرحيّة لتنكشف رضا من شوفيّة على نفسها مادامت لم تتورّط مع الهادي. فما يبدو من تورّطها مع جلّول لا ترى فيه بأسا لأنّها هي التي سعت إلى جلّول واعية واستخدمته لتخليصها من طلاق كان محقّقا. وتحفيز الشخصيّات بتدخّلاتها القارئ أو المتفرّج إلى المتابعة تيسير منها للتواصل أوّلا وللانخراط في جوّ الهزل ثانيا. ففيمَ يتجلّى ذلك؟

ب) تجليّات الهزل

يقوم الهزل أساسا على تقابل بين وضعيْن فيكون تضارب المقام (Situation) والمقال (Enonciation). وقد مارس الدوعاجي هذا الصنيع مرارا في مسرحه اعتمادا على حسّه الفنّي. فهو، كلّما رام أن يثير ضحك المتلقّي، خلق هذا التباين بين مقام يقتضي قولا بعينه وبين مقال يخيّب أفق الانتظار. وما يصطنعه من تضارب تقوم المفاجآت المتعدّدة بإبرازه.

×) المفاجأة سمة قارّة في الهزل

إنّ الشخصيّات جميعَها، في «امرأة»، يمتّ بعضها إلى بعض بصلة، بمن في ذلك أهل البيت والطارئون عليه. فحتّى الكهربائيّ الذي أتى يصلح الثريّا هو خطيب مريم. وهذه الشخصيّات يعيد بعضها إنتاج بعض. فالمشاهد تكاد تكون متطابقة رغم اختلاف القائمين بها. الخادم يراود مريم الخادمة التي يراودها سيّدها نفسه. والهادي يراود سوفيّة التي يراودها جلول الكهربائي. ومثل هذا التكرار لافتٌ أوّلا للانتباه بكثرته، وثانيا بكونه لم يدّخر أحدا من السادة والخدم ومن الدخلاء والأصيلين. وبين المشهد والمشهد يأتي ضبط هذا الزوج أو ذاك متلبّسا كضبط سوفيّة زوجها والخادم جالسيْن جنبا إلى جنب[15]. وفي "سليم

---

(11) المتكلّم هو كيان خطابيّ. وهو الذي يتحمّل مسؤوليّة التلفّظ. والمتلفّظ هو العون الذي تقدّم، من خلال وجهة نظره، الأحداث. وهو ما يسمّه جونات «مركز المنظور» ويسمّيه النقد الأمريكي «ذات الوعي». انظر لمزيد التفصيل:
Oswald Ducrot، Le Dire et le Dit، Paris، les éditions de Minuit، 1984n p. 199- 200 ؛ 208.

(12) المحتوى القضويّ عنصر من البنية الدلالية للعمل المضمّن في القول يتركّب من الجمل والإحالة. ففي قول من قبيل: «أعدك بأنّي سأزورك» يعتبر لفظ «أعدك» واسما (Marqueur) للقوّة المضمّنة في القول. أمّا «سأزورك» فهو واسم المحتوى القضويّ. انظر آن ربول وجاك موشلار، التداوليّة اليوم. علم جديد في التواصل، ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، [د.ت]، ص 273.

(13) امرأة، م.م، ص 28.

(14) المؤشّرات هي القسم الثاني من الوحدات السرديّة. وهي صنفان: 1) المؤشّرات بحصر المعنى وهي تحيل على طبع أو شعور أو جوّ أو مزاج أو فلسفة. ولها مداليل ضمنيّة إذ هي تفرض على المرويّ له أن يفككها ليتعرّف على الطبع أو المزاج أو غيرهما. 2) المخبرات ومن شأنها التعريف ورسم المكان والزمان أو تقديمهما. انظر ك
Roland Barthes، L'analyses structural des récits in L'analyse structurale du récit، Paris، Seuil، Coll. Points، 1981، pp. 16-17.

(15) امرأة، م.م، ص 23.

وسليّم" يأتي التطابق بين ما فهمه سليّم من معطيات قدّمها أخوه وما قدّمته العجوز صلّوحة ليريح الأطراف كلّها. لكنّ الانخرام الطارئ على هذا التطابق إيذانٌ بانكشاف الحقيقة التي مفادها أنّ المتكلّم عليها ليست هي هي[16].

إنّ ظهور هذه المفاجآت يصيب الشخصيّات مثلما يصيب القارئ أو المتفرّج بالصدمة. لكنّ ما يخفّف منها لجوء الراوي إلى إقامة علاقة تقابل بين مقام ومقال ليتسنّى إمرار الضحك.

××) المقام في مقابل المقال

عندما يلحظ القارئ أنّ مريم الخادمة، في "امرأة"، تستدعي إبراهيم الخادم وتحضّه على الاقتراب منها وتتمنّع عليه: "مريم: ... قلتلك ما تتعبش نفسك. زايد. (تغنّي) اتّبع فيّ زايد [...] قلبي متاعي أنا ويقعد ديمه متاعي أنا لا ليك ولا ليه ولا حتّى حدّ"[17] لا يمكنه الإقرار بأنّ مريم جادّة في سلوكها. لكنّ تمنّعها قولا وتبدّلها فعلا هما اللذان يحقّقان الشعور بالهزل. وعندما يصرّ أحمد على أنّ مخاطبَته سوفيّة زوجته لا مريم خادمته يحقّق هزلا:

"مريم: حتّى تعاود تقلّلي للآك

أحمد: آش بيك هكّه ماني نسخايلها هوني"[18].

إنّ مأتى الهزل، كما يبدو، هو من تفاوت الشخصيّة المخاطَبة والقارئ أو المتفرّج في المعرفة. فالقارئ قد عرف مع سوفيّة أنّ جلّول الكهربائيّ هو خطيب مريم. ولمّا طرحت عليه سوفيّة أسئلة أساء فهمها فكان الهزل:

"سوفيّة: تعرف الخدمة مليح؟ وقاري عليها الفاتحة.

جلّول: ما فهمتش. قاري الفاتحة على الخدمة.

سوفيّة: نشدتك تعرف الخدمة متاع الكرهبة كيف ما يلزم.

جلّول: خارج من مكتب الصنايع. وآما فاتحة؟ آه مريم ها ها"[19].

إنّ الضمير في "عليها" لا يمكن منطقا أن يعود على الخدمة. لكنّ قصد سوفيّة وفهم القارئ غير ذلك. وهذا يمثّل ما يسمّيه دان سبربر (Dan Sperber) ودارْدرْ ويلسون (Deider Wilson) «الذِكْر المتصادي» (Echoïc Mention)[20]. فالعبارة "قاري الفاتحة على..." صدى لما استعملته سوفيّة محيلة على علاقة الخطوبة بين جلّول ومريم. لكنّ جلّول"، إذ يعيد ذكر الملفوظ نفسه، يتسافى عنه ليجعل، حسب ظنّه، مخاطَبته محلّ هزء ما دامت تنطق محالا[21].

(16) سليم وسليّم، م.م، ص 164.

(17) امرأة، م.م، ص ص 17- 18.

(18) امرأة، م.م، ص 21.

(19) م.ن، ص ص 30- 31.

(20) نبّه دان سبربر ودارْدر ويلسون لكون ضروب السّخرية جميعها تُؤوّل على أنّها ذكر متصاد. ويعنيان بذلك أنّ اللفظ يختلف استعماله عن ذِكْرِه. وما يعيّن اللفظ هو ذكره فمتى قلنا مثلا: «ميمي قطّ جميل» لفظ «قطّ» يعني الحيوان الأليف المعروف. وهذا هو الاستعمال. و«قطّ» هذا يتكوّن من ثلاثة أحرف. وهذا هو الذكر. وفيما يتعلق بالمركّبات أو الجمل فليس التمييز بين الاستعمال والذكر يسيرا. إلاّ أنّ استخدام متخاطبين عبارة واحدة من شأنه إيضاح الأمر. من ذلك قول (أ): «أعددت لك مفاجأة سارّة» وجواب (ب) إيّاه بعد لحظات: «أين، إذا، هذه المفاجأة السارّة؟» فعبارة «المفاجأة السارّة» الواردة على لسان (ب) مستعمَلَة للإحالة على ما قاله (أ) ومذكورة ليعني بها (ب) ما استعمله (أ) نفسه. يسمّى هذا «الايحاء الذاتيّ الدلالة». وهو يؤدّي دوره اعتمادا على تفاوت تلفظي (Décalage énonciatif). فإعادة (ب) العبارة إن هي إلاّ ذكر يرجّع صدى العبارة التي قالها (أ). وهذا ما يفسّر مفهوم «الذكر المتصادي» لأنّ التلفّظ نفسه ينشئ ملفوظا وتعليقا على هذا الملفوظ. انظر ك

Florence Mercier-Leca، L'ironie، Paris، Hachette Supérieur. 2003، p p 28- 29.

(21) امرأة، م.م، ص ص 30- 31.

وهذا التفاوت في المعرفة بين قارئ أو متفرّج، من ناحية، وبين شخصيّة، من ناحية أخرى، هو الذي سبّب الفكاهة. ولو كانت الشخصيّة المخاطَبَة في مستوى معرفة القارئ والشخصيّة المخاطِبة لبدا أنّ الأمر عاديّ. ويبدو أن لعب الراوي على مباينة القصد من الكلام دلالته المباشرة هو الذي يخرج بالكلام من العاديّ إلى غير العاديّ فيكون الهزل. وهو ما حصل عندما صدّقت سوفيّة على كلام جلّول الكهربائيّ:

"سوفيّة: اثنينه ياسر... عجيب آش يلزم تعملّو.

جلّول: نجيبولو خيط برّاني.

سوفيّة: حتّى أنا هذا فكري.

جلول: تعرف الكهربة؟

سوفيّة: لا هذي هدرة أخرى..."(22).

إنّ دهشة جلّول من معرفة سوفيّة بالكهرباء مبرّرة لأنه لا يعقل أن يكون مثلُها عارفا بهذا الاختصاص الدقيق. لكنّ مأتى الإضحاك من فهم جلّول الكلام على حرفيّته في حين أنّ قصد سوفيّة مجازيّ. وهذا ما يفسّر قولها: "هذي هدرة أخرى". والقارئ الذي يعرف ما تقصد سوفيّة ويتجاوز بمعرفته تلك جلول لا يستطيع أن يمنع نفسه من الضحك. ليس جلّول ساذجا ولا بليدا. لكنّ السياقيْن المقاميّ والمقاليّ يتجاوزانه، وهذا سبب الهزل. وكلّما أعيد الملفوظ نفسه ووقع العمل على تحويل سياقه من جدّ إلى هزل أو من حقيقة إلى مجاز أو العكس، حصل الهزل. من ذلك أن سليم في "سليم وسليّم" يماحك عمر قائلا: "أنت ياخي لسانك فيه عظم" فيجيب عمر على الفور: "استنّى نتحقّق... لا ما فيهش..."(23). فأخذ الملفوظ مأخذ جدّ هو الذي خلق الشعور بالهزل.

وشبيه بهذا تطبيق جلول الحرفيّ بنودَ العقد الذي أبرمه مع سوفيّة. فقد دعته إلى الفيلاّ: "تجي تقعد بحذاية في ليلة كاملة بميتيْن فرنك"(24). ولم يتأكد أنّه يبيت معها وتدفع له، فوق ذاك، مالا إلاّ لمّا نقدته مائة فرنك عربونا قبل خروجه. ولمّا كان الأمر كذلك لم ير بأسا في حَضنها عندما غشي عليها، فاستشاطت غضبا. ولمّا ذكّرها بالقعود حذوها أصرّت على أن يكون ذلك بعيدا بعض الشيء. ولمّا نظر إليها طلبت إليه إدارة وجهه عنها. أليس في كلّ هذا تضارب مع بنود العقد؟ أوَ ليس هذا التضارب نقضا للمقتضى، ومن ثمّ، إحلالا لمعطى جديد هزليّ؟

ما مارسه جلّول مع سوفيّة قد فعله أحمد مع خادمته وعشيقته مريم. فرضاها بالمجيء معه إلى بيت أريانة يعني قبولا بالمراودة واستعدادا لقبول اللمسات بما فيها دغدغتُها في الظلمة بحثا عن زرّ النور: "إيه عاد فركسو في الحيط ما هو لاسق في روبتي"(25).

إنّ تنبيه مريم سيّدها مثيرٌ للضحك من جهة التضارب بين المقام والمقال. فالمقام يقتضي ألاّ يبحث عن زرّ النور في الفستان. والمقال يصرّ على العكس وإن نفيا. فإتيان أحمد هذا الفعل مثيرٌ للدهشة والغرابة.

وإذا حصل الهزل عند القراءة من هذا التضارب بين مقال ومقام أيكون ثمّة هزل في صورة الفرجة؟ يبدو أنّ الأمر ممكن لأنّ التضارب آنذاك قائم بين مقتضى ومعطى: يقتضي البحث عن زرّ النور لمس الحائط وجاء المعطى بعكس ذلك. فقد لمس أحمد الفستان الذي على الجسد ليعثر فيه على الزرّ. وفي هذا ما يبرهن على أنّ العلاقة الوطيدة بين قاريء ومتفرّج ليست هي هي على الدوام. فقد ينفصل الطرفان أحيانا كما هو الحال في هذا المثال.

(22) امرأة، م.م، ص 32.
(23) سليم وسليّم، م.م، ص 142.
(24) امرأة، م.م، ص 32.
(25) امرأة، م.م، ص 39.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا كانت الشخصية جاهلة بالمقام وإكراهاته فإنّ تصرّفها العفويّ هو الذي يخلق الهزل. وفي هذه الحال أيضا، يكون لتفوّق القارئ أو المتفرّج على الشخصيّة معرفة، دور في خدمة الفكاهة. فجلّول الذي فهم دعوة سوفيّة إيّاه لمرافقتها ليلة في بيت أريانة نديّة بل تقديرا خاصا، سمح لنفسه بأن يؤنّبها: "ثرثتك نغناغة"[26]. وفي هذا التطاول ما يحمل القارىء على الضحك لأنّ المقام الذي يعرفه يقتضي إبقاء الكلفة قائمة بين صاحبة البيت ومدعوّها، خاصّة أنّ النيّة من الدعوة غير ما فكّر فيه جلّول تماما. ولهذا التقابل بين مقام ومقال، كما رأيناه، أثره في الملفوظ.

ج) الملفوظ في مقابل الجملة

ليس هذا التمييز[27] ليهمّ الهزل لولا نجاعته العمليّة وإفادته (Pertinence) النظريّة. فالجملة، باعتبارها كلاما يحسن السكوت عليه على حدّ تعريف ابن هشام[28]، تكتفي بمكوّناتها الأساسيّة، وما يرد عليها من فضلات يقتضيها المقام لا التركيب هو الذي يضفي عليها مسحة من فكاهة. وهذا ما يتّضح من التدخّلات التالية:

"أحمد: قل لي؟
مريم: نعم يا راجل للاّ؟
أحمد: الساعة أوّلا ما تقولّليش يا راجل للاّ [. . .]
أحمد: وثانيا ما نيش ناوي نطلّقها.
مريم: (وهي تعدّ على أطراف أصابعها) وثالثا؟
أحمد: وثالثا. . . لا ماثمّاش ثالثا يزّي فيه البركة"[29].

إنّ تدخّل مريم لتقول "ثالثا" من دون أن تكون ثمّة حاجة إلى "ثالثا" هذه هو مما يقتضيه الملفوظ لا الجملة لأنّ مقام التهكّم هو الذي حفّز مريم إلى قول ما قالت. وحتى في صورة ما إذا كان ثمّة لزوم لـ"ثالثا" هذه فالمفترض أن يقولها أحمد لا هي.

أما الاشكال الثاني من مقابلة الملفوظ والجملة فيتّضح من خلال إكمال أحد المتخاطبيْن خطاب الآخر:
"مريم: في آنا بقعة تهدي لي ها الخاتم؟
أحمد: في آنا بقعة. . في الفيلا متاع نسيبي اللّي في أريانة. . تعرفها؟
مريم: نعرفها يا شومي. لكن المفتاح عند مرتك.
أحمد: توه عام من اللّي طلّعت عليه مفتاح آخر.
مريم: توّه عام؟؟
أحمد: أمالا قاعد نلعب، كان الفيلا مكريّه فيها. وإذا فرغت المفتاح في مكتوبي وساعه ساعه.

---

(26) م. ن، ص 37.

(27) يميّز اللسانيّون بين الجملة والملفوظ. فالجملة هي الكلام المفتقر إلى أيّ إحالة على السياق المقاميّ الذي فيه يظهر، في حين أنّ الملفوظ هو الجملة وقد تجسّدت وتحمّل تبعاتها متكلّم مخصوص. انظر لمزيد التفصيل:
Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov، Directionnaire Encyclopédique des sciences du langage، op. cit، p. 405.

(28) لئن خطّأ ابن هشام ابن يعيش الذي يماهي بين الجملة والكلام فلم يكن هو بمنكر عمليّا ذلك. فهو عندما يعتبر أنّ الكلام وحده يحسن السكوت عليه لا يأتي بنقيض ذلك عندما يمثّل للجملة بـ«زيد قائم». فهذه الجملة مستقلّة صناعيّا ويمكن السكوت عليها. ولعلّ تدقيق مصطلح الجملة لديه بمركّب أو تركيب أن يفضّ الإشكال بينه وبين ابن يعيش. انظر ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، حقّقه وعلّق عليه مازن المبارك ومحمد علي رحمة الله وراجعه سعيد الأفغاني، بيروت، دار الفكر، ط 6، 1985، ص 490.

(29) امرأة، م. م، ص 21.

مريم: تهدي لمرا خاتم"[30].

إنّ انغلاق المقطع الحواريّ هذا على ما بدأ به أي على إهداء امرأة خاتما قد لا يثير أيّ هزل. لكنّ مجرّد تحوّل القائل من المعنيّ بالإهداء وهو أحمد إلى مريم المنتظِرةِ هديّة من هذا النوع مقابل زيارة الفيلاّ هو الذي يحقّق هذا اللون من الهزل.

وثالث أشكال التباين بين ملفوظ وجملة التفاف المتكلّم على الجملة. فعندما يتعارض الوضع الاعتباريّ للشخصيّة مع الحجّة الدامغة التي تجابهها بها الشخصيّة المخاطَبَة تتخلّص من المأزق بالالتفاف على الموضوع: "ها ها خاتم للناس الكل؟ الحاصل آش علينا"[31]. فـ"الحاصل آش علينا؟" لا تقتضيها الجملة إلاّ لأنّها منزّلة في سياقيْن مقاميّ ومقاليّ محرجيْن. وممّا يحقّق هزلا فعلا إكمال الجملة في غير الوجه الذي يقتضيه المقام، أي إنّ الملفوظ، اعتبارا للسياق المقاليّ لا يحتاج إلى ما به يكتمل، من ذلك هذا المقطع الحواريّ:

"سوفيّة: باش ننشدك على. . .

الهادي: قول؟

سوفيّة: والله تكبر الكلمة.

الهادي: قول الشطر وأنا نكمّل الباقي.

سوفيّة: فمّي.

الهادي: فمّك عسل وسكّر ومرجان وجوهر وديامنت والدنيا الكلّ"[32].

إنّ سؤال سوفيّة إلى الهادي عن فمها مردّه إلى أنّها سمعت زوجها وهو يراود مريم على نفسها يقول: "فمها يشعلّلو النار والبوس يطفّيه"[33]. فلا السياق المقالي ولا السياق المقاميّ يقتضيان أن يوصف الفم بكونه عسلا بل بكونه يطفيء نارا إذ يُقبّل أوّلا لأنّ هذا ما يؤرّق سوفيّة. واكتمال الجملة بما يخرق السياق هو الذي يخلق الشعور بالهزليّ.

وقد يكون الوعي بالجملة ناقصة سببا في تلافي مشكل عويص يمكن أن يحدث. فمثلما تكون الجملة وقد اكتملت سببا في إثارة إشكال مّا يكون نقصها مدعاة إلى الضيق: "قتلك إيجا بات حذايا وما كمّلتلكش الهدرة"[34]، كذلك قالت سوفيّة متداركة نقص الجملة في سياق مقاميّ آخر جديد.

ولعلّ أفضل ما به يتأكّد التباين بين جملة وملفوظ استدعاء العبارات الجاهزة. فهي، في ذاتها، جمل. لكنّها عندما ترد في سياقين مقاميّ ومقاليّ معيّنيْن، تصبح ملفوظا. وقد دأب الدوعاجي على أن يسوق على ألسنة شخصياته كثيرا من هذه العبارات الجاهزة: "كلّ خطوة بثقيلها"؛ "الخطوة ببينتو ما نقصّهاشي"[35]؛ "برودها النبيّ والاسم علي"[36]؛ "فاش قام لا عرس لا طهور تقوم الشابّات تدور؟"[37]؛ "ما يزّيش سيدي مليح حتى يزيد الهواء والريح"[38].

(30) م.ن، ص 23.
(31) امرأة، م.م، ص 24.
(32) م. ن، ص ص 26- 27.
(33) م.ن، ص 25.
(34) امرأة، م.م، ص 33.
(35) راضية أو الكبدة مشويّة، م.م، ص 48.
(36) م.ن، ص 52.
(37) م.ن، ص 53.
(38) م.ن، ص 54.

بهذا يكون التقابل بين ملفوظ وجملة لا مضارعا التقابل بين مقام ومقال بل رافدا معزّزا إيّاه. ولعلّ التقابل بين المرجع الموحى به وما نعرفه عن هذا المرجع أن يكون مجسّدا دقيقا للهزليّ بل للساخر.

د) المرجع الموحى به في مقابل ما نعرفه عنه

يتأتّى الهزل من جملة ما يتأتّى منه من مناقضة للدلالة المعطاة الدلالة المقتضاة أو الموحى بها. وهذا ما يُدعى قلب المعنى (Antiphrase). وسبيل كشف هذا التقابل هو مقارنة القارئ أو المتفرّج بين ما يقال وما يتوقّعه من المرجع المحال عليه أو الموحى به. فعندما يقول الهادي: «إذا يوم من الأيّام فهمتش وإلاّ لا؟ أنا تحت أمرك»[39]. ليس الاستفهام مقصودا لذاته بل هو تورية عن رضا سوفيّة بمنحها نفسَها إلى الهادي. وعند تعبيرها عن القبول يكون وقتها جاهزا. ثمّة، في هذه الحال، شيئان يحضران في آن معا هما المرجع الموحى به وهو القبول بمنح النفس وما نعرف عن المتكلّم الهادي المراوِد المرأةَ على نفسها. وقد جاء السياق المقاليّ ليعزّز معرفتنا به. فقد كانت سوفيّة تبتعد كلّما اقترب منها.

وعندما تقول سوفيّة وهي تسارّ نفسها: آه من الرجال شعرة وإلاّ طحت...»[40] يمكن للقارئ أن يفهم سهوًا أدّى إلى عثرة كادت تودي بسوفيّة إلى السقوط أرضا. لكنّ شيئا من هذا لم يحصل، فالرجال الذين أذهلوها ماديّا فأضاعت التركيز لا وجود لهم، ولكنّهم الرجال بوصفهم جنسا مخالفا لها يوقعون في شراكهم النساء. ويتّخذ السقوط آنذاك معنى ماديّا معنويّا في آن معا. هو ماديّ لأنّه سقوط في أحضان الهادي، وهو معنويّ لأنّ فيه وقوعا في شراك الرجال. ومن ثمّ هو قبول، إن بالفعل وإن بالقوّة، بدعوة الهادي. إلاّ أنّ هذه الصورة بكاملها تتبخّر لأنّ المرأة قد تداركت نفسها في آخر لحظة فامتنعت من السقوط.

وقلب المعنى هذا هو نفسُه الذي نجده بين سوفيّة وجلّول:

"جلّول: فهمنا ميتيْن فرنك لكن آشنية الخدمة.

سوفيّة: تجي تقعد بحذاية في ليلة كاملة بميتين فرنك.

جلّول: ونقبض الميتيْن وإلاّ ندفع؟"[41].

يتّضح من ظاهر القول أنّ سوفيّة تعرض نفسها على جلّول. لكنّ ما نعرفه عنها ينبّهنا لكون عرضها هذا هو لمجرّد المؤانسة والبقاء إلى جوارها ليس إلاّ. فتقابل ما بين الدلالة الموحى بها والمرجع المحال عليه هو الذي خلق الشعور بالهزل.

وهكذا تأتي هذه التعارضات الثلاثة، المقام والمقال، والملفوظ والجملة، والمرجع وما نعرفه عن المتكلّم لتنهض بدور رئيس في تحقيق الهزل وربّما السخريّة. وقد نبّهت كاربرات أوركيوني (Kerbrat-Orecchioni) على أن للسياق الخارج عن اللغة الدورَ البارزَ في تحقيق السخرية. وبالفعل، فالمقام والملفوظ والمرجعُ والمقتضى لها جميعا صلةٌ وطيدة بالسياقيْن المقاميّ والمقاليّ. وإذا كان المقام المشار إليه تحصيلَ حاصل فالملفوظ لا يصبح كذلك إلاّ إذا نُزّل في مقام. والمرجع الموحى به لا يمكن أن يكون داخل اللغة بل خارجها. أمّا المقتضى فهو، على خلاف المعطى اللسانيّ دومًا، خارجٌ عن السياق. وربط أوركيوني الهزل بالسياق متأتّ من كونه ينهض بدورين متطابقين: 1) يُلاحظ تناقض بين الملفوظ وبين ما يُعرف عن المرجع. 2) يُكشَف تناقضٌ بين الأقوال المنطوق بها وما نعرفه أو ما نعتقد أنّنا نعرفه عن المتكلّم وطرائق تقويمه[42].

(39) م.ن، ص 27.

(40) امرأة، م.م، ص 28.

(41) م.ن، ص 32.

(42) Florence Mercier-Leca، L'Ironie، op. cit. p. 24.

ويبدو أنّ من شأن المبالغة أن تعضد هذه التعارضات لإثارة الهزل.

هـ) المبالغة

تتّخذ المبالغة وجهيْن من الاستعمال لدى الدوعاجي في مسرحه. أوّلهما "التوكيد"، فمن شأن الملافيظ، إذا تكرّرت بقصد إعطاء دلالة واحدة، أن تثير الشكّ والريب. وفي هذه الإثارة مكمن الهزل. فسوفيّة، عندما ردّت على عرض الهادي نفسه لـ"خدمتها" لم تردّ بجملة واحدة بل بثلاث، ومجرّد فعلها ذاك إنباء بالسّخرية:

"الهادي: أما تفكّر وما تنساش إذا يوم من الأيّام فهمتش وإلاّ لا؟ أنا تحت أمرك.

سوفيّة: كون متهنّي (1)، ما فيهش كلام (2)، إنت قبل كلّ حدّ (3). أمّالا ماشي تقابل سي أحمد؟"(43).

ففي تعداد الموافقة تأكيد. لكنّه التأكيد الذي يفيد سخريّة، والدليل الاستفهام الوارد في آخر التدخّل. وهو عمل مضمّن في القول ظاهره الاستفهام وباطنه منع مواصلة الحوار، ومن ثمّ، صرف المخاطَب أي أمرُه بالمغادرة. وهو ما فهمه الهادي في تعقيبه "هذي نصف تطريدة".

وثاني أشكال المبالغة "كثرة التفاصيل"، فعند المقارنة بين ما يقتضيه الملفوظ المنزّل في سياق والجملة يتضح الهزل. فالتفاصيل الفائضة عن الحاجة هي التي تخلق الهزل:

"سوفيّة: باقي ما قلتش قداش عمرك.

جلّول: كان صدقت تسكرة المجلس البلدي عندي 24 سنة وستّة شهور وأربعة أيام وخمسة...

سوفيّة: يكفي يكفي"(44).

ليس ردّ سوفيّة ناتجا عن ضيق بالإطالة بل عن فهم لما يريد جلّول خلقه من هزء.

كلّ هذا الذي رأيناه من مظاهر للهزل لدى الدوعاجي لا يراد من ورائه سوى إثارة الضحك. لكنّ هذا الهزل لا يخلو من فكاهة تبدو لاذعة أحيانا بل قد تصل حدّ السخرية. فما تجليّات هذه السخرية في مسرح الدوعاجي؟

3) السخريّة رافدا للهزل

لا يفي لسان العرب بتعريف الهزل أو بالسخرية بل يكتفي بتقديم نقيض للهزل هو الجدّ وبحدّ للسخريّة على أنّها الهزء. لكنّ اللافت للانتباه، في ما يقدّمه عن الهزل، ربطه إيّاه باللعب: "ما هو بالهزل أي ما هو باللعب"(45). وهو ما يعني لعبا بالألفاظ تحقيقا لمقصد أساسيّ هو الضحك. والضحك قد يتأتّى من أحد جانبين، إمّا من إظهار التباين بين المقام والمقال وإمّا من اتّخاذ أحدهم هزأة. وهنا مكمن السّخرية. والدوعاجي، في مسرحه، لا يذهب إلى استخدام السّخرية ذهابَه إلى استعمال الهزل. فليس همّه الإضحاك على حساب شخصيّة ما، بل ديدنه السعي إلى خلق الضحك من المواقف العارضة. إلاّ أنّ هذا لا يعني خلوّ نصّه المسرحيّ، في بعض مواطنه، من سخريّة. ولعلّ قلب المعنى أن يكون المهاد

(43) امرأة، م.م، ص 27 (الترقيم منّي).

(44) م.ن، ص ص 31- 32.

(45) ابن منظور الافريقي، لسان العرب المحيط، بيروت، دار الجيل ودار لسان العرب، 1988، المجلّدان الثالث والسادس. مادّتا سخر وهزَل.

الرئيس لحصول السخرية، فعندما جيء بجلّول إلى بيت أريانة كي يؤانس سوفيّة كان المفترَض أن يكون هو الشجاعَ يحمي خائفةً، لكنّ انقلاب الحامي محميًا هو الذي تسبّب في السخرية:

"جلول: ما فهمتش ها اللعبة شنيّة. في لوّل اتّفقنا باش ناخذ ميتيْن فرنك ونجي نونسك وكيف جيت ولاّت المسألة تخبية وناس جايين بالكش **حاطط روحي في خطر؟**

سوفيّة: ما ثمّاش خطر **ما تخافشي أنا معاك**"[46].

هذا النمط من السخرية هو ما يُدعى "سخريّة مقاميّة" أو "سخريّة القدر". ولا يعني القول بسخرية القدر إصابة جلّول أو سوفيّة بمكروه بل يعني فقط انقلاب الحال ممّا هو مفترَض إلى ما هو منجَز[47]. لكنّ انقلاب الأمور من الهزل إلى الجدّ قد يكون شكلا من السّخرية المقاميّة. فكشف سوفيّة أحمد وهو يخطّط لخيانتها وكشف أحمد سوفيّة وهي تصطحب رجلا مجهولا إلى بيت أهلها موضوع لا يحتمل السكوت. فالأمر قد انقلب من هزليّ إلى مأساويّ. ورغم ذلك لم يمنع الإضحاك:

"أحمد: سوفيّة آشنيه ها الهدرة؟

سوفيّة: سي أحمد آشنيه ها الهدرة؟

أحمد: هذا ما يجيش.

سوفيّة: هذا ما يجيش.

أحمد: ما يخرجش علينا.

سوفيّة: ما يخرجش علينا لكن آشكون اللي بدا؟"[48].

إنّ تكرار الملافيظ نفسها مرّات ثلاثا هو شكل من أشكال ما يسمّيه سبربر وويلسون "إيحاء ذاتيّ الدلالة". وهو الذي يقوم على تباين تلفظّي[49]، فتكرار الملفوظ لا يعني أنّ له الدلالة نفسها، فهو من حيث هو أصوات، واحد، ولكنّه، من حيث هو دلالة، رفض وتساف.

ومن مظاهر السخرية المقاميّة التي لا علاقة لها بالشقاء إخلاف راضية وعدَها الصادق بطلبها الطلاق حتّى تتزوّجه. فقد اتّفقت معه على أن تفكّ عصمتها من زوجها حسن الذي اضطهدها وهدّدها أكثر من مرّة بالطلاق كي تتزوّج الصادق ابن خالته ومساعده في المخزن. وقد سبق للصادق أن عبّر عن رغبته في الزواج من ربيبتها زكيّة. فما كان من راضية إلا أن بلّغت زوجها خِطبَة الصادق إيّاه في ابنته. فبهت الطالبُ والمطلوبُ كلاهما، لكنّ راضية أصرّت على موقفها رغبة منها في الحفاظ على ابنها من اليتم والعيش في ظلّ امرأة الأب[50]. إنّ انقلاب الموقف من استعداد راضية للطلاق فالزواج من الصادق إلى فرض القبول بالزواج من زكيّة هو سخريّة للقدر، لكنّها السخرية التي حافظت على القيم الأصيلة وعلى الرباط المقدّس لم تفكه رغم ما يحفّ به من سوء.

وشبيه بسخريّة المقام السخرية التي تعتمد التوليد السقراطيّ لتفرض على المخاطَب التحوّل من موقف إلى نقيضه. وهذا شأن عميرة كبير الحومة في "كيد النساء". فقد أبى أصلا أن ينتصر لسالم العائد بعد تيه عاميْن ونصف العام ثمّ ما لبث أن اقتنع بصواب ما ادّعاه الرجل. ولم يتمّ ذلك إلاّ لما أوقعته زوجته وأخوه

---

(46) امرأة، م.م، ص 38. التشديد من عندي.

(47) يقول بيار خوانتس: «يسمّي الفرنسيون سخرية القدر أو الأقدار... وينبغي التوقّي من استعمال العبارة نظرا إلى ما يرتبط بفكرة القدر من دلالة إيحائية سلبية لأنّ من يقول بسخريّة القدر يذهب به الظنّ إلى سخرية تجلب الشقاء. لكن لا شيء يفترض [في هذه العبارة] سياقا مأساويّا. فبإمكان الانقلاب أن يتّخذ أيّ وجهة، وما كان قبيحا يمكن أن يصبح جميلا... وبهذا تبدو عبارة «سخريّة المقام» المحايدة أفضل من سخريّة الأقدار». انظر Pierre Schoentjes، Poétique de l'ironie، Paris، Editions du Seuil، 2001، p. 57.

(48) امرأة، م.م، ص 43.

(49) Florence Mercier-Leca، L'Ironie، op. cit، p. 29.

(50) راضية أو الكبدة مشويّة، م.م، ص ص 65- 66.

قاسم في ورطة فهم من خلالها أنّ للنساء كيدا يطمس الحقائق. فزوجة سالم قد أنكرت زوجها السابق لأنّها حظيت بزوج أصغر سنّا وبثروة اغتصبتها من زوجها الأوّل. وإنكارها الاعترافَ بزوجها من إنكار خدّوجة وقاسم أن يكون عميرة قد شهد بطّيخة وسمكة رفيعتي القيمة:

"عميرة: هات يا مرا هاك الفطور وحطّ البقعة، اسمع راهو خويا قاسم خالط في جرّتي استدعيتو يفطر حذانا...

خدّوجة: ووه لا زهومة لا غلّة تقوم تستدعالي في خوك نهار اليوم باش نواجهوه الراجل يجينا في العام مرّة...

عميرة: باش نواجهوه ماو عندنا الحوت والبطّيخة آش تحبّ أكثر؟

خدّوجة: فيه اللطف لا حاك أما حوت وأما بطّيخة..!! ؟

عميرة: تترهدن توّا؟؟ ماي البطّيخة لقينا فيها حوتة بوري.

خدّوجة: يزّي يا سيدي اعمل عقلك أحنا لقينا حوتة في بطّيخة هذي هدرة!»[51].

إنّ إنكار خدّوجة البطّيخة والسمكة ليس سوى ادّعاء منها لأنّه سبق لها أن أرتهما لزوجها عندما زعمت أنّ طارقا أهداهما إلى سي عميرة. بل إنّ عميرة قد ذاق من البطّيخة ولذّت له. وسعي خدّوجة إلى الإنكار غايته تقرير حقيقة مفادها أنّ بإمكان النساء أن يخفين الحقيقة ويُرين بدلها حقيقة أخرى مناقضة. وقد انتهى الأمر بعميرة إلى القول: "إمّالا نستخايل؟ يمكن نحلم"[52]. وانتهاؤه إلى هذا الإقرار هو نقيض ما انطلق منه أصلا. وقد تمّ هذا التحوّل عبر الجدل وفي إطار المحادثة. وهذا ما يُدعى السخريّة السقراطيّة[53] القائمة على التوليد أوّلا وعلى الحيلة ثانيا[54].

واللجوء إلى الحيلة هو الذي يتسبّب في الإضحاك وفي الهزء بالمحاور، فعميرة قد أصبح فعلا بين زوجته وأخيه هزأة، ولولا إيفاؤه بالحقيقة في آخر المطاف لظنّ في نفسه السوء.

خاتمة

غاية الهزل الذي طبع مسرح علي الدوعاجي أساسا هو الإضحاك الذي يرمي إلى الترفيه والترويح عن النفس. وقد توخّى الدوعاجي لتحقيق هذا الهزل سبلا شتّى لعلّ أهمّها التنبيه ضمنا على أنّ الهزل لا يُراد منه تتفيه القضايا المراد الخوض فيها بقدر ما يُراد له أن يكون دفعا للتروّي في المسائل وأخذ العبرة من الضائقات التي تمرّ بها الشخصيات. فالهزل، إذا، ليس سوى وسيلة لبلوغ الهدف السامي وهو التطهير[55]. ولهذا مال الدوعاجي إلى تعداد الطرائق المتوخّاة لتحقيق هذا الهزل، فإذا هي تقابل بين مقام ومقال، وتضادّ بين ملفوظ وجملة، وتعارض بين مرجع يوحي به الكلام وما نعرف أو نعتقد أنّنا نعرف عن المتكلّم. ولهذا التباين بين مقتضى يفرضه المقام ومعطى يأبى المقال إلاّ أن يناقضه توكيد للمفارقة التي تجلب الضحك. وإذا أضفنا إلى هذه الضروب المختلفة من التقابل المبالغة والتضخيم تحقّق للسخريّة إمكانُ حضور. فهي، إن كانت محدودة حضورا في نصّ الدوعاجي المسرحي، يبدو أثرها في القارئ أو المتفرّج قويّا لأنّها تجلي، بما تنطوي عليه من هزء ومخادعة، الحقيقة الخفيّة.

---

(51) كيد النساء، م.م، ص ص 80- 81.

(52) م.ن، ص 82.

(53) Pierre Schoentjes، Poétique de l'ironie، op. cit، p.45.

(54) لعلّ هذا ما عابه أرسطو على سقراط عندما رآه يتصنّع السذاجة ويغالط بقصد بلوغ الحقيقة، في الوقت الذي يقتضي فيه استخراج الحقيقة مطابقة المظهر المخبر، Ibid.

(55) التطهير أو الكاتارسيس هو، فيما يعّفه أرسطو، ما تؤدّي إليه المأساة بوصفها محاكاة فعل نبيل تام. وتتمّ هذه المحاكاة بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية وتثير الرحمة والخوف فتؤدّي إلى التطهير من هذه الانفعالات. انظر أرسطوطاليس، فنّ الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، [د.ت]، ص 18.

رسم كاريكاتوري
لعلي الدوعاجي
بريشة الفنان عمر
الغرايري

وإذ توصّلنا إلى هذه المظاهر المختلفة من هزل ومن سخريّة أفليس صنيعنا هذا قد أدخل ضيما عليهما في حالتهما الخام؟ أو ليس البحث في الهزل وفي السخريّة من شأنه إعدام المتعة المتأتّية منهما أصلا إذ يفتقدان عند التحليل كلّ جاذبيّة؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصادر

× الدوعاجي (علي)، مسرح علي الدوعاجي، -1-، جمع النصوص وراجعها وقدّم لها توفيق بكّار، تونس، دار الجنوب للنشر، 2002.

× الدوعاجي (علي)، راعي النجوم ضمن سهرت منه الليالي، تونس الدار التونسية للنشر، 1969.

المراجع

× أرسطوطاليس، فنّ الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدويّ، بيروت، دار الثقافة، [د.ت].

× بن البحري (عبد المجيد)، مغامرة العلامة المسرحيّة في "مغامرة رأس المملوك جابر" لسعد الله ونّوس، صفاقس، قرطاج للنشر والتوزيع، 2009.

× ابن هشام الأنصاري (جمال الدين)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، حقّقه وعلّق عليه مازن المبارك ومحمد علي رحمة الله وراجعه سعيد الأفغاني، بيروت، دار الفكر، ط 6، 1985.

× ابن منظور الإفريقيّ، لسان العرب المحيط، بيروت دار الجيل ودار لسان العرب، 1988.

× خضر (العادل) ويوسف (ألفة)، بحوث في خطاب السدّ المسرحيّ، تونس، مسكلياني للنشر، ط 3، 2006.

× ربول (آن) وموشلار (جاك)، التداوليّة اليوم، علم جديد في التواصل، ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، بيروت، المنظّمة العربيّة للترجمة، [د.ت].

* Barthes (Roland), L'analyse structurale du récit, Paris, Seuil, Coll. Points, 1981.

* Ducrot (Oswald) et Todorov (Tzvetan), Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Editions du Seuil, 1972.

* Ducrot (Oswald), Le Dire et Le Dit, Paris, les éditions de Minuit, 1984.

* Genette (Gérard), Palimpsestes, La Littérature au second degré, Paris, Editions du Seuil, 1982.

بقلم: د. محمد الخبو

المسألة الأجناسيّة
في كتاب: «جولة بين حانات البحر المتوسّط» لعلي الدوعاجي

ا حدود المسألة:

من الدّواعي التي دعتنا إلى الخوض في المسألة الأجناسية في كتاب «جولة بين حانات البحر المتوسّط» لعلي الدوعاجي[1]، أنّ عنوان هذا الكتاب لا يندرج في جنس مخصوص من الأجناس المعروفة والمتداولة كالقصّة والمسرح والشعر الغنائي[2]. والوجه في ذلك أنّ المؤلّف، وإن أوهم عنوان كتابه بكونه من جنس أدب الرحلة الذي اعتدنا أن نطلقه على ضرب من الآداب القديمة، لم يشأ أن يجعله على سمت ما كان أدباء الرحلة يصوغونه من أساليب وأغراض في كتاباتهم الرحلية من قبيل ما نجده مثلا في رحلة ابن جبير من مبالغات وتعظيم لأعاجيب المشاهدات[3]، فهو يقول في ذلك، في الفصل الأول الموسوم بـ"السفر إلى كورسيكا" "أعترف أنّي سوف لا أحدّثكم هنا بما اعتدتموه في كتب الرحلات من ذكر غرائب المتاحف، ونتائج المعامل، وأعماق البحار وعجائب الطبيعة وشواهق الجبال وأعماق الكهوف" (ص 10)، ثمّ إنّ المؤلّف يعلن في الفصل المبتدأ به الكتاب عن إعراضه عن أهمّ مقوم من مقوّمات "قصص الرحلة" (récit de voyage) كما في قصص فلوبير، ونقصد بذلك الوصف[4] وهو يقول في ذلك: "سوف لا أصف الشوارع والميادين والحدائق والعمارات، فهي متشابهة في كل مكان، وربّما كنت لا أحسن وصفها بقلمي هذا. . ." (ص 10).

وإذا كان جنس القول في هذا الكتاب غير ذي وجهة بيّنة على الأقلّ في ظاهر الأشياء، فكيف نتعامل معه؟ وكيف نقرؤه؟ أفلم يذهب عديد المنظّرين في مجال الأجناس الأدبيّة إلى أنّ مسألة الأدبية في هذا النصّ أو في ذاك مرتبطة وثيق الارتباط بالجنس الأدبي الذي تندرج فيه. وبهذا تكون الأدبية في النص معلّقة بمدى علاقته الأجناسية؟؛

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجولة في الكتاب كانت بين أماكن اللهو على ضفاف المتوسط ولا سيما الحانات، والمقاهي، والمراقص

فهل أنّ ضبابية الانتماء الأجناسي في كتاب "جولة حول حانات البحر المتوسط"، تتولّد عنها ضبابية في انتساب هذا النص إلى عالم الأدب؟ هذه بعض الأسئلة التي أثارها الكتاب من حيث **انتسابه الأجناسي**. ولكن الأسئلة قد تتكاثر إذا ما نظرنا في متْن الكتاب، ووقفنا فيه على أصناف من القول داخل الجولة مختلفة.

فالجولة في الكتاب كانت بين أماكن اللهو على ضفاف البحر المتوسط ولا سيما الحانات، والمقاهي، والمراقص في عديد المدن المتوسطية مثل نيس وأثينا ونابولي وأزمير وغيرها. وقد كان للعين في هذه الجولة الدور الرئيس في نقل مشاهد اللهو دونما اهتمام بالشوارع وخصائص المعالم الحضارية كما ذكر المؤلف. ولهذا فإن للكتاب طابعا عاما **هو الرحلة** على الرغم من أن صاحبها **أفرغها مما عُرفت به قديما وحديثا**. ولكن داخل الرحلة أصنافا من القول مختلفة، إذ من الفصول ما جاء في قالب أقصوصة تكون لها بداية ونهاية وإن كانت حلقة من حلقات الجولة، ثم إن بين هذه الحلقات أحيانا ما يكشف عن انسجام يوحي بنزعة روائية، وفي الجولة أيضا من البوح ما يكشف عن نزوع إلى الكتابة في فن الاعترافات على نحو ما كتبه روسو وجيد[6]. وقد كُتب الكتاب كما أراده صاحبه أن يكون كتابة مسليّة تذكر بجنس النادرة في قديم الأدب العربي يرام منها الإضحاك، ومن خلال الإضحاك يبحث عن الجد. وقد قال صاحب كتاب "الجولة" في الفصل الأول منها مبرّرا الحديث عن الرحلة بكونها "للتسلية ولا أطمع من وراء تدوينها إلا تسلية القراء [...] أمّا اختياري للعنوان: "جولة بين حانات البحر المتوسط" فهو لتقرير حقيقة ما قمنا به في جولتنا على مواني هذا البحر الزّاهر. فإنّنا لم نرَ من هذه المواني إلا حاناتها ومقاهيها ولا أحسب الحديث عنها يُسئم أحدا أبدا... حتى الذين يختمون لذّتهم هذه بـ"أعوذ بالله من الشيطان الرجيم"" (ص ص 10ـ 11) على هذا النحو يتبيّن لنا أنّ كتاب "الجولة" يتضمّن أنماطا كتابية مختلفة فيها آثار من ضروب في الكتابة قديمة وحديثة منسوبة إلى أنحاء أدبية معروفة، فإذا كان انتساب كتاب "جولة بين حانات البحر المتوسط" إلى جنس أدبي عام غير بيّن وهو ممّا يدفع إلى السؤال عن مدى أدبيته. فهل التنوّع الكتابي فيه كفيل بأن يدخله في باب الأدب؟ وهل أنّ تكوين الأثر وحده خليق بالحكم عليه بكونه من الأدب؟ أفليس للمقام الذي يقرأ فيه دور في تجديد أدبيته؟

II تكوين المسألة الأجناسية في كتاب «جولة بين حانات البحر المتوسط»

1. الكتاب وجنس الأدب:

لا يجب النظر في المسألة الأجناسية في كتاب «جولة بين حانات البحر المتوسط» قبل النظر في مدى اندراج هذا الكتاب في جنس الأدب باعتباره وجها من وجوه الكلام المختلفة من قبيل الكلام السياسي والكلام الفلسفي والكلام الإشهاري والكلام الاقتصادي وغير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذلك من الضروب القولية[7]. والحقيقة أن النظر في مسألة الجنس الأدبي طريقة وعرة وملتوية[8] لاعتبارات شتى:

-منها أنّ مقولة الأجناس مقولة أبعد عن أن تكون مقولة موحّدة. فالجنس يُطلق في الأصل على الأجناس الثلاثة التقليدية: الملحمة والدراما والشعر الغنائي. والأصل في تعريفه أن يكون مشتملا على مجموعة القوانين التي يجب أن يشتغل بها باعتبارها تمثل النموذج للذوق الجميل، كما يجب أن يُعرّف بها كل ما يمتّ إلى الأدب بصلة[9]، ولكن الجنس مصطلح يطلق أيضا على ضروب من الأدب هي في الأصل فروع عما يسميه "جوناث" متحدّثا عن الأجناس الثلاثة الكبرى "جنسا جامعا (Archigenre)[10] أو جنسا كبيرا وذلك من قبيل الأقصوصة، والكوميديا، والقصيدة الغنائية كما يطلق على الرواية والمسرحية[11].

-ومن هذه الاعتبارات أيضا أنّ النّصوص ليست ذات علاقة ثابتة بالأجناس الأدبية، فهي متحولة على الدوام حتّى ليعسر في كثير من الأحيان تنميطها، وقد غيّرت، مفهوم الجنس[12].

-ومن أهم هذه الاعتبارات التي تُعسّر النظر في مسألة الجنس الأدبي تحديد صفة الأدبية، إذ كيف يميّز ما هو من جنس الأدب من غيره؟ وقد نطرح السؤال بشكل غريب إذ **هل يمكن تمييز الكلام الأدبي من الكلام غير الأدبي؟**

لقد نفى منظّرو الأدبية أن تكون للأدب لغة خاصة به ولا سيما إذا تعلق الأمر بالقصص. فبالسرد ينقل الراوي أحداثا ويصف أحوالا وينمي أقوالا بلغة لا ميزة لها تميزها عن أصناف الكلام الأخرى وإذا اعتبر التخييل (Fiction) ميزة حاسمة للأدب، فقد جانبٌ كبير من النصوص المعدودة من الأدب سمته الأدبية، وذلك عندما يتعلّق الأمر بأنماط من الأدب مثل السيرة، والسيرة الذاتية، والمحاولة أو (المقال) (Essai) وغيرها. وأمّا إذا اعتبرنا أن الأدب قائم بالأساس على الضمنيات (implicite) فذلك يعني نفي ذلك عن الكلام العادي الذي أظهر «غرايس» (Grice) و«سيرير ولسن» أنّه مجال خصب جدّا يخرق مبدأ التعاون بين المتخاطبين عندما يكون الكلام غير ملائم لمقامات القول وعندئذ يلجأ المخاطب إلى الاستدلال على الظاهر المختل بما هو ضمنيّ مختف اعتمادا على المقام[13].

ويذكر تودوروف الكثير من الخصائص الأخرى للأدب كما عرفت عند البنيويين من قبيل خاصيّة النظام والغموض وغيرهما، ولكنه يجد ما يميّع هذه الخصائص بما يقابلها في الكلام العادي.

ومحصّل القول أنّه **لا وجود لثوابت للأدب تحدّد ماهيته**، فأي نص مهما كان يمكن أن يقارب على أنه خطاب أدبي، ولكن ذلك لا يعني أن كل النصوص يمكن أن تكون كذلك[14]. ويصل تودوروف إلى نتيجة خطيرة قوامها أنّه لا وجود لخطاب أدبي متجانس وألا إمكان للحديث **عن مفهوم هيكلي للأدب**. وهو يستدلّ على ذلك بقولة مفادها أنّ عالمنا الأدبي استحال إلى كون قوليٍّ وما على أستاذ الأدب إلا أن ينتبه إلى أن التجربة الأدبية في عديد أنماط الكلام توجد طيّ ما يقال[15].

وهذا يعني أن المسألة أجناسيةُ الأدب وقد أصبحت أكثر من جانب المرسل إليه الذي يبحث عنها هنا وهناك في نصوص عريَت من الصفاء الأجناسي[16]. ولكن لا يجب البتّة فيما نرى أن يكون ذلك دون اعتبار لمقوّمات

عامة كانت ألصق بالأدب منذ أقدم العصور من قبيل التفنن في الكتابة **والانسجام القائمة به هذه الكتابة**، والمراوغة المستمرّة في أداء المعنى، وما يبدو من كثافة لوجوه الخرق للمستعجل من الكلام العادي[17]، وللمتلقي دور حاسم في تعامله مع النصوص الأدبية تعاملا متفاوتا. فقد لا تكون اللغة المستعملة في هذا النص أو في ذاك رائقة، ولكن طرائق الكلام وما فيها من إثارات ومتاوارات تثير الفكر والإحساس حتى أن هذا الموقف ليشبه ذاك الذي يكون لسامع موسيقى تروقه، ولرائي الرسوم التشكيلية تأسره، ولمتأمّل هياكل منحوتة تشدّه دونما تفسير بيّن مباشر لذلك[18].

وإذا نظرنا في كتاب الدوعاجي الذي نحن منه بسبيل، من ناحية الكتابة الأدبية، لم نجد في الظاهر ما يصل هذا الكتاب بأجناس للأدب ظاهرة كما أسلفنا في المقدّمات، إذ لم تكن الجولة من جنس قصص الرحلة كما نحدد ذلك مثلا في آثار روائية من قبيل رواية التغيير (modification) لميشال بوتور و"السفينة" لجبرا إبراهيم جبرا و"الأشجار واغتيال مرزوق" لعبد الرحمن منيف، وهي آثار كتبت حول رحلة استخدمت فيها تقنيات سردية كثيرة كالمونولوجات، والتلاعب بالزمن وغيرهما من التقنيات، ففي الجولة فصول معنونة بالأماكن التي قصدها المتكلم من قبيل السفر إلى كورسيكا ونيس ونابلي وإلى بيره ثم إلى أثينا والأكروبول، ولكن ليس بين هذه الفصول رابط زمني بيّن ولا رابط سببي بارز اللهم ما كان من تتابع هذه الفصول تتابعا زمنيا في الخطاب ومثله في الرحلة. وليس يضير في الظاهر أن تستبدل الذي هو في منزلة (ت) بالذي هو في منزلة (س) من الكتاب. والوجه في ذلك أن

الجنس يُطلق في الأصل على الأجناس الثلاثة التقليدية: الملحمة والدراما والشعر الغنائي

المتكلم في الجولة يبدأ كل فصل بما يعني أن هذا الفصل في حلّ من الفصل الذي قبله، ويمكن أن نستدل على ذلك بالأمثلة التالية:

الفصل	البداية
نيس	مدينة «نيس» غانية جميلة
على الانفكور	غادرنا ميناء مرسيلية
نابلي	نابلي مدينة جميلة
الرجوع إلى نابلي	غادرنا مدينة بمباي
إلى بيره	في طريقي من نابلي إلى بيره
ثم إلى أثينا	نزلنا من سلم الباخرة إلى الرصيف

ولكنّ هذا التفكّك القصصي الظاهر الذي قد يطرح السؤال عن مدى أدبية هذا الكتاب، يستعاض عنه، بوسيلة أخرى فعّالة نراها أمّ الكتاب هي العين التي لا تكاد تخلو صفحة، بل فقرة من الكتاب، لا نقف فيها على آثار للنظر والمشاهدة، وما أكثر الأفعال الدالّة على ذلك: "وها نحن **ننظر** بين السماء والماء أرضا..." (ص 12) "واقتربنا حتى صرنا بحيث **نبصر** الجزيرة على كثب..." (ص 12) "**والنّظر** من وجه غادة إلى أخرى عملية يحسب لها

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ألف دقّة قلب. . . " (ص 15) "جلست أمتع **الطرف** بهذه المخلوقات البديعات" (ص 16) "أمّا نيس في الليل فهي جنّة تُضاء بالكهرباء، وجحيم زبانيته مائسات القدود، موردات الخدود" (ص 18) "جلست على مقعد طويل في مقدّم السفينة **أنظر** القارتين نظرة المتزوّج بامرأتين" (ص 49) "جلست بالقرب من الفتاة وقد آنسني ثوبها الأسود وأنا **أنظر** مفتونا بمعصمها الأبيض" (ص 75).

إنّ هذه الشواهد تبيّن أنّ الجولة بين حانات البحر المتوسط مصوغة بعين حاكية (oeil racontant) تنقل ما يريد الجسد رؤيته ويرغب فيه، وما يسعى الفكر إلى كشفه وإبلاغه، وما تجنح النفس إلى استمالته واحتوائه[19]. على الرغم من نفي المتكلم عمل الوصف في الفصل الأول وهذه الرؤية - لو تأملناها- كانت دائما رؤية **ذاتية** موجهة شطر مصادر اللذة: أجساد النساء المثيرات، الحانات، المقاهي، المطاعم. وهو ما تكشف عنه الشواهد التي استدللنا بها وهي شواهد تتواتر فيها أفعال النظر، ومن هذه الجهة تكتسي الرحلة بُعدا قصصيا لا من ناحية الترابط السببي بين الأحداث، وإنما من جهة التتالي المشهدي الذي تحتلّ فيه العين المحلّ الأرقى[20]. وقد انبرت تنقل ما تريد نقله بعيدا عن شاكلة الرحلة القديمة كما رأيناها عند ابن جبير، وبعيدا أيضا عن الشكل الأصلي لقصص الرحلة الذي يحتل فيه منطق الترابط السببي منـزلة مهمة. ويتولّد عن هذا منطق أساسي يكسب الجولة صفة فنيّة رائقة هي **الانسجام** (cohérence) في الفعل الأكبر أي الرؤية، وانسجام في **المرئيات**. وهذان الانسجامان موصولان بانسجام أصلي أول قوامه أن نقل فعل الرؤية ومرئياته منبثق من ذات قائلة، هي ذات قائمة في التاريخ تكتب نصّا عن نفسها التّائقة إلى الملذّات تبحث عنها في المرأة والخمرة والأكل.

فهل الانسجام الذي نلمسه في الجوانب الثلاثة التي ذكرنا كفيل بأن يجعل كتاب «الجولة» من **الأدب** لا سيما هذه المقولة ليست كما ذكرنا أحادية الماهية، ولا ثابتة اللون، ولا هي موصولة بمفهوم معطى سلفا، بل لمقام القراءة عظيم الدور في ضبط بعض من حدودها ضبطا لا يقتضي التعامي عن أصول الأجناس الأدبية[21] فمهما يكن الجواب عن هذا السؤال، فإن النظر في المكونات الأجناسية للجولة التي نظرنا في مدى أدبيتها قياسا إلى سائر أنماط الخطاب، قد يكشف عن جوانب من أدبيّة لها أخرى غير بارزة.

2. المكوّنات الأجناسية للجولة:

بيّنا في القسم السابق أن جنس الكتاب "جولة بين حانات البحر المتوسط" هو جنس الرحلة، ولكن هذا الجنس مفرغ من رحليته المألوفة التي تقتضي نقل العجائب والغرائب من المرئيات، وهو أيضا مفرغ أو يكاد، من قصصية مترامية تتماسك بمقتضاها الفصول تماسكا قائما على السببية الظاهرة، أو السببية الذاتية كما في بعض النصوص المعاصرة التي كنا ذكرناها. كما بيّنا أن المتكلم في هذا النص ذات تتلفّظ تلفّظا يسميه بعض المنظرين تلفظا تاريخيا قد يتجسم في اليوميات الخاصة مثلا أو في المذكرات أو في بعض الوثائق السير ذاتية. والمتكلم في مثل هذا النوع من التلفظ هو نفسه الذات التاريخية موضوع الكلام[22].

والوجه في ذلك أن علي الدوعاجي في نصّ "جولة بين حانات البحر المتوسط" هو المتلفظ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التاريخي، وهو يقول في ذلك "لا أعرف من أين يجب ابتداء الحديث. . . بالضبط وكل ما أعرفه هو أنّي عزمت على كتابة هذه الرحلة التي قمنا بها في صيف عام 1933، بعد العزم أخذت اليوم في التنفيذ ولا يكون تنفيذ الأفكار بنفس السهولة التي يعقد بها العزم" (ص 9).

ولكن هذا الصوت التاريخي في هذه المذكّرات الرحليّة قد ينقلب أحيانا **صوتا غنائيا** لا ينقل الأشياء كما هي وإنما يراها على النحو الذي تريد الذات القائلة رؤيتها عليها[23]، وتتجسد آثار هذه الذات الغنائية القائلة الرائية في أكثر من موضع في الكتاب. وكانت الذات القائلة في ذلك، تقول الأشياء في نطاق حكاية العين التي تحدّثنا عنها في قسم سابق ويمكن أن نستدلّ على ذلك بالمقاطع الثلاثة التالية:

(أ) "جلست على مقعد طويل في مقدم السفينة أنظر إلى القارتين نظرة المتزوج بامرأتين أعني أنّي كنت عادلا في النظر بينهما [. . .] وكانت زوجتي آسيا فتاة ممشوقة القامة سمراء اللون في قليل من الصفرة سوداء الشعر بعينين نجلاوين ساحرتين كأعين الحجازيات لا تدري كنهها ولا ما يدور خلفها ترتدي الثياب الدمشقية المطرزة بالقصب والجوهر عليها رسوم صبية تتحلى بأنفس اليواقيت والزبرجد ولآلي من أعماق الخليج الفارسي والمحيط الهندي وشامخات جبال منشوريا معطّرة بأشذى عطور السند. . . وكانت زوجتي أوروبا شقراء جميلة بجسم رياضي بيضاء اللون ذات عينين زرقاوين صافيتين ترتدي فساتين السّهرة الرشيقة من مصنوع نهج "لابي" [. . .] جالسة على مقعد من جلد قوائمه من الكروم في أفخم نزل سويسري ملأى بالشنبانيا المحبّبة تدخن سجائر

> **الجولة بين حانات المتوسط مصوغة بعين حاكية تنقل ما يريد الجسد رؤيته، وما يسعى الفكر إلى كشفه**

الهافانا المخلوطة على الذوق الأمريكي وهي تتسلّى بالتفرّج على المنزلقين على الثلج في يدها مجلة لندنية. . ." (جولة. . . ص ص 49ـ 50ـ 51ـ 52).

(ب) "وكنت أنظر إلى البحر وأشعة البدر تتكسّر على أمواجه المضطربة حتّى خيّل لي أنّه ثوب من القرمسود الزيتي لراقصة إسبانية وهي ترقص وقد انعكست عليه أشعة كشاف (بروجيكتور) مسرحي قوي وهو أجمل منظر تراه العين من البحر والقمر" (ص 59).

(ت) "اسطنبول صورة زيتية من صور "دي كامب" أو "دي لاكروا". . . أو رسالة من رسائل الجاحظ وقصيدة اشترك في نظمها المتنبي وفيكتور هيقو" (ص 69).

إنّ ما جاء في (أ) و(ب) و(ت) يباين ما قاله الدوعاجي وهو يقدم كتابه في خصوص نفي الخيال عن الكتاب عندما قال: "هو عرض صور صادقة لا مبالغة فيها ولا خيال" (ص 10)، فالمقاطع الثلاثة تشترك في كونها ضاربة في الخيال الذاتي الذي اقتضى أن يقدّم المتكلم المناظر المرئية على غير هيأتها الأولى، وقد شكلها تشكيلا يقرّبها من الرسم أحيانا ومن المسرح كما في (ب)، وفيه حوّل المشهد البحري مختلطا بأشعة البدر إلى راقصة

إسبانية، كما حوّل مشهد اسطنبول إلى صور في تجليها قصيدة أنشأها شاعران عظيمان هما المتنبي وهيقو.

أما في (أ) فقد جعل آسيا زوجة له مركبة من عناصر مستقاة من بلدان آسيوية شتى (من الحجاز والصين ودمشق وفارس والهند والسند ومنشوريا) فإذا هي مخلوق جامع لخصائص المرأة الشرقية، أما أوروبا فهي زوجته الأخرى وهي عن شماله وهو على السفينة تعبر به مضيق الدردنيل، فإذا هذه الزوجة الأوروبية غير الزوجة الآسيوية الشرقية، فهيأتها بسيطة وهي شقراء جميلة بجسم رياضي بيضاء اللون ذات عينين زرقاوين صافيتين ترتدي فساتين السهرة الرشيقة وقد حملت سمات من سويسرا وأمريكا ولندن.

إن صياغة النساء الجميلات من الجغرافيا والطبيعة، وتشكيل اللوحات والقصائد فيما رأيناه في المقاطع الثلاثة، لم يعودا مقترنين بذات تاريخية تنقل ما صادفت رؤيته، وإنما أصبحا مقترنين بذات غنائية حالمة لا ترى العالم كما هو، بل كما تريده، وتفكر فيه، فإذا نحن إزاء **نوع من الكتابة القريبة من المحاولة Essai** التي يسميها أحمد السماوي مقالا، ومن مواصفات هذه المحاولة كما ذهب إلى ذلك هذا الناقد في كتاب له عن المقال الأدبي أن المحاولة شكل مفتوح، وهو شيء غير مكتمل وهو يشبه المذكرات الخاصة والخواطر المتناثرة، ومن سمات المحاولة أن تكون قصيرة وذات توجه فكري، وإذا ذكر السماوي أن التخييل ليس من سمات المحاولة في الأصل باعتبار أن المحاولة خطاب مستقى من الواقع، فإنّه لم ينف عنها سمة التخييل الذي يضفي عليه سمات أدبية[24]، ومما يؤكد الطابع المحاولي في مثل هذه المقاطع بعدها الفكري أيضا[25]. فالمقارنة الشعرية التي أقامها الدوعاجي بين زوجتيه آسيا وأوروبا، مقارنة بين نوعين من المرأة: المرأة معتبرة حسيّا وزينة، والمرأة معتبرة جمالا وروحا، وهذا أيضا ما يباين ما ذهب إليه الدوعاجي من أن الجولة كانت للتسلية فحسب.

وإذا كانت تجليات المحاولة (essai) في الجولة تجليّات ذات طابع شكلي في مواضع محدودة من الكتاب، فإن من الفصول الواردة فيه ما جاء على **شكل أقصوصي بين الحدود**. فالفصول في الجولة معنونة بحسب الأماكن التي زارها المتكلم. وهو في ذلك يخصص لكل مكان فصلا على أن يكون الفصل الموالي حلقة من حلقات الرحلة بحسب تحرك السفينة، ومع ذلك فإننا قد نجد في الفصل الواحد تركيبا أقصوصيا تكون له بداية الأقصوصة ونهايتها التي من أهم سماتها أن تكون مفاجئة، ومن أهم ما تقوم عليه الأقصوصة موقف من مواقف شخصية ما يقع تسليط الأضواء عليه[26] ومن قبيل ذلك ما نجده في فصلي "لماذا عدلت عن دليل إلى دليلة" و"الدردنيل"، ففي الفصل الأوّل الذكر سرد لجولة في "بيره" وأثينا يكون مركزها معْلم أثري هو "الأكروبول" يتولّى سرد قصته دليل يوناني ـ غير أن المتكلّم يعدل عن اتباع الدليل، ليتخذ امرأة جميلة دليلة لهـ فاستحالت الجولة قصة عشق بينهما اختلق فيها الراوي قصة عن زواجه باثنتي عشرة امرأة جميلة وأنه ابن عائلة إقطاعية عريقةـ وكانت هذه القصة سببا في تضخيم صورة المتكلم أمام الفتاة الجميلةـ وابتعادهما

عن "الأكروبول" كما كانت سببا في رواية الفتاة قصّتها للعاشق، فالقصة توهم بعشق متبادل بين الرجل والمرأة، لكنها تنتهي على النحو التالي: "فقدمت لها آلتي لتصوّرني بجانب تمثال رخامي في الطريق ففعلتْ. وكم كانت دهشتي عظيمة عندما حمضت الشريط ووجدت أنّها لم تصوّر مني إلا رجليّ فقط، (ص 44) فالمفارقة في هذا الفصل ذي الشكل الأقصوصي بين قصة العشق بين المرأة والرجل والنهاية التي كشفت عن زيف للعشق تمثل في أن المرأة لم تصور العاشق بل صورت رجليه كناية عن عدم اعتباره رجلا ذا فكر وقلب يعشق.

هكذا تبين لنا أن "الجولة" قد تتشكل أحيانا من خلال بعض فصولها تشكلا أقصوصيا لا سيما أن علي الدوعاجي كاتب أقصوصي عرف بـمجموعته "سهرت منه الليالي".

لكن الطريف هو أن الفصول التي تحتوي على محطات مخصوصة في الرحلة قد يأخذ بعضها - أحيانا برقاب بعض - فتقترب الجولة من **منطق الرواية** الذي من خصائصه الترامي والاتساع في الأحداث والمواقف. ففي الفصل المعنون "تبادلي" ركّز المتكلم الذي يروي أطوار رحلته بين حانات البحر المتوسط على شخصيات ثلاث لافتة هي امرأة "تريد أن تعرف كل شيء" وستأثر الدليل لأسئلتها دون اعتبار بقية السائحين. وزوجها الدكتور "وزوجها هذا كهل يحمل لقب دكتور ولحية بيضاء ناصعة" وهو لا يقل عنها استئثارا بالدليل ليجيب عن أسئلته. أما الشخصية الثالثة فتمثل المعارضة لما يقوله الدليل وغيره عن الآثار المزورة. وقد أسند المتكلم إلى هذه الشخصيات

إذا كانت تجليات المحاولة في الجولة تجليّات ذات طابع شكلي فإن من الفصول ما جاء على شكل أقصوصي بين الحدود

صبغة هزلية فيها تهكم بها فالمرأة سماها "المعرفة الكاملة وسَمّى زوجها "الدكتور" - أما الشخصية الثالثة فسماها "حامض المعارضة" - وسيستعمل المتكلم هذه التسميات في لاحق الفصول. ويبني عليها الأفعال التي تقوم بها، من ذلك أن المعرفة الكاملة "سألت المتكلم عن المرأة التي تصاحبه فأجابها بأن اسمها صود" فدولت الجواب من كرامتها "إن بنات اليونان يتسمين بأسماء انكليزية ويقدن الغرباء إلى المتاحف ليريهم آثار جدودهن" (ص 46).

وفي فصل "الدردانيل" الذي تحدّث فيه المتكلم عن زوجته آسيا وأوروبا على سبيل المجاز والتركيب الفكري، قصّ هذا الزوج قصته على المسافرين مع الزوجتين فدوّنت المعرفة الكاملة في مذكراتها، أتى العاشق، أغبى شاب رأته في حياتها، لأنه تحدّث عن زوجته آسيا السمراء وزوجته أوروبا الشقراء. وفي فصل "في شوارع اسطنبول" ينتقم المتكلم من المعرفة الكاملة عندما تسأله عن التي تصحبه" أرجو أن تقدم لي هذه الآنسة الشاطرة في التنكيت قلت هذه الآنسة آسيا تلك التي حدثتكم بقرب زواجي منها كما هو مبين بالصفحة 21 من مذكرتك (ص 80) فانزعجت "المعرفة الكاملة"

وانسحبت وزوجها الدكتور من المجلس.
هكذا تبين لما أن المتكلم في حكايته مع "المعرفة الكاملة" نسج خاتمة لها استقاها من مواقف المرأة المزعجة وقد تكرّرت مرات وتعاظم مفعولها فكان الانتقام بموقف تهكمي.

وبهذا نقول إنّ "الجولة" تشكلت من هذه الناحية تشكلا ذا **صبغة روائية**، ثم إن الصوت المتكلم **اكتسى بعدًا تخييليا**، وهو يخلق شخصيات مقنعة ويسند إليها أسماء غير أسمائها الحقيقية وينسج من ذلك قصة مترامية الأطراف.

وإذا تبين لنا أن أجناس المحاولة، والأقصوصة، والرواية، ملتبسة بالجولة التباسًا موضعيا، فإن من الأجناس ما تلبس بالجولة جميعها وهو **جنس المذكرات** التي جاءت في شكل **اعترافات** تُشتمّ فيها رائحة اعترافات روسو حيث يقول الدوعاجي: "وكل ما أعرفه هو أنّي عزمت على كتابة هذه الرّحلة التي قمنا بها في صيف عام 1933. بعد العزم أخذت اليوم في التنفيذ. ولا يكون تنفيذ الأفكار بنفس السهولة التي يعقد لها العزم. وكل العسر متأتّ من أنّي لم أتعوّد تنظيم أعمالي ولست منظما في أفكاري نفسها فأنا فوضوي منذ خلقت. فقط كان يلذّ لي أيام الطفولة أن أبدأ طعامي بالفواكه إذا كانت هناك فواكه على المائدة ومازلت إلى اليوم أطالع القصيدة مبتدئا من خاتمتها بل من إمضاء صاحبها عقبها. وهذا بلا شك نقص فيّ **أعترف** به. ولكنّي لا أود تغييره لحال وإنما المهم هنا هو عرض صور صادقة لا مبالغة فيها ولا خيال. وعلى ذكر صدق الرواية **أعترف** أنّي سوف لا أحدّثكم هنا عمّا اعتدتموه في كتب الرحلات" (ص ص 9 - 10).

ويذكر الدوعاجي في مناسبتين أن عمله يندرج في كتابة الاعتراف (confession). وأول اعتراف يذكره هو فوضويته، أما ثاني الاعترافين فالخروج عن مألوف الرحلات إلى رحلة خاصة بين حانات البحر المتوسط. وبهذا يعلن المتكلم خروجا عن الرأي العام المعتنق أصحابه تعاليم الدين والمِدين للحانة التي تكون محور قوله الرئيسي. بل وفي الإعلان عن ذلك خروج آخر عن المعتاد لأن المعصية في العرق الديني تكون في السر.

والحقيقة أن الفصول التي يتكون منها الكتاب تكاد لا تخلو من حديث عن الحانات في أثينا ونيس ونابلي وغيرها من المدن. ومن أبرز وجوه الاعتراف حديثهُ عن المرأة أحاديث فيها الكثير من الشبق.

يقول: «أمّا نيس في الليل فهي جنّة تضاء بالكهرباء وجحيم زبانيته مائسات القدود، مورّدات الخدود، جالسات في أفخم المقاهي والحانات على شفاههن ابتسامات مسطرة بالـ «كويتي» معطرة بالـ «هوبقان» يقدنك إلى جحيم المراقص. (ص 18) ويقول «وسارَ الجماعة أمامي وتركوني مع الفتاة وكانت من النوع الذي ينسيك زيارة الجنة» (ص 42).

ويقول أيضا «ومن هذا الملهى قصدنا ملهى آخر به جوقة شرقية أسمعتنا ألحانا شجية عذبة وغناء قبيحا. وختمن الطواف بزيارة بيت أيوب لتقديم احتراماتي لوالدة رفيقتي المحترمة. ومن حسن الحظ أعني من سوء الحظ. لم نجدها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالبيت إذّاك فجلسنا ننتظرها على أحرّ من الجمر وأحرقنا نفوسنا. . . » (ص 78).

إنّ هذه المقاطع الأربعة تبين أن اعترافات الدوعاجي كانت تخصّ المرأة التي يبحث عن اللذة معها، وعن الحفرة يتلهى لها، والموسيقى يستكمل بها لذاته. والمرأة التي يتحدث عنها جسد جميل يثير الحاسة، ولدفع الجسم إلى الجحيم، وينسى حور العين. ثمة إذا إقبال على الممنوعات لحسه للعرق الديني، بل ثمة تحدّ قوامه تخيير إمرأة الملهى عن امرأة الجنة. ولهذا فإن هذه **الاعترافات كانت** منصبّة على عناصر بعينها. وعندئذ تصبح الرحلة وسيلة وسبيلا إلى وصف مظاهر المتعة يتسلى بها الفاعل، والقائل والمقول له. وليس لهذه الاعترافات من أسلوب إلا الفكاهة والتهكم من الفصل الأول حتى الفصل الأول حتى الفصل الأخير. فهو يعرض لرجل الدين في الفصل الأول مقدمًا على الالتذاذ بقراءة هذه الاعترافات و«يختمون ذلك بالاستعاذة من الشيطان الرجيم». وهو يسمي بعض الشخصيات تسميات مناقضة لتكوينها كشخصيّتي «المعرفة الكاملة» وشخصية «الدكتور». وعندما سألته «المعرفة الكاملة» عن رأيه في تعدد الزوجات قال «أجيبها بأني منذ تعرفت سيدات مثلها تغير رأيي حول هذا الموضوع كل التغير وإني عزمت على البقاء أعزب، (ص 33). ويقول ردّا على سؤال على «شخصه المتواضع» سألته دليلته فقال «فأعلمتها بالحقيقة التي لا مراء فيها من أني ابن شيخ من كبار مشايخ الصحراء أسرتني قبائل التوارق بعد موقعة هائلة أبليت فيها بلاء حسنا وقتلت من محاربيهم ما ينف عن سبعة فرسان أشداء.

اعترافات الدوعاجي تخص المرأة التي يبحث عن اللذة معها، وعن الحفرة يتلهى لها، والموسيقى يستكمل بها لذاته

[. . .] وبعد أن عدت إلى القصباء «طلبت إلى أبي أن يسمح لي بالجولان في العالم فسمح لي بذلك فودعت عائلتي وزوجاتي الاثنتي عشرة زوجة بيضاء». (ص ص 42ـ 43).

إنّ هذه الاعترافات ذات الصبغة السير ذاتية وإن رام صاحبها قول الحقيقة، فإنّها مندرجة في رؤية خاصة للكون والحياة، مباينة لرؤية أغلب الذين كان يعيش معهم. وقد انتخب من الرحلة ما يشبع نهمه الجسمي وطموحه الفكري. في مناخ كوني أصبحت فيه للفرد قيمة كبرى.

ومُحَصّل ما تقدّم النظر فيه أنّ كتاب «جولة بين حانات البحر المتوسط» كتاب ظاهره رحلة وباطنه أحباس تلبست بمنطق الرحلة فحققت جانبا آخر من أدبيّة لها كانت في الظاهر غير بارزة ولامعيّنة، وازدادت هذه الأدبية رسوخا بإدراج هذه الرحلة في أدب الاعترافات السير ذاتية التي تناسقت المدْرِكات والمدْرَكات فيها. وقد صاغها قلم مُعلم هو أيضًا.

محمد بن محمد الخبو
كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس
27 ماي 2009

الهوامش

1 ـ علي الدوعاجي: جولة بين حانات البحر المتوسط.

2 ـ التقسيم الأجناسي الثلاثي قديم وضعه الإغريق وأصله أن يكون على النحو التالي: الملحمة، والدراما، والشعر الغنائي، وقد استعيض عن الملحمة بالقصة، وعن الدراما بالمسرح في الدراسات الحديثة التي تناولت المسألة الأجناسية. أنظر على سبيل المثال: - Dominique Combe : les genres littéraires, Ed : Hachette, Paris 1992, p 23

وأنظر أيضًا: - Jean – Marie Schaeffer : Qu'est ce qu'un genre littéraire, Ed : Seuil 1989 , p 38

3 ـ أبو الحسين محمد بن أحمد بن جُبير الكناني ـ ط2 دار صادر بيروت 1988.

من أخص خصائص رحلة ابن جبير كثرة الأوصاف في مشاهداته وهي أوصاف كثيرا ما تكون في نطاق تصوّر تعجّبي من ذلك وصفه لأحد المساجد في الشام إذ يقول: «وكان هذا الجامع المبارك، ظاهرًا وباطنًا، منزّلا كلّه بالفصوص المذهّبة، مزخرفا بأبدع زخاريف البناء المعجز الصنعة، فأدركه الحريق مرّتين، فتهدّم وجُدّد، وذهب أكثر رخامه، فاستحال رونقه، فاسلم ما فيه اليوم قبلته مع الثلاث قباب المتصلة بها. ومحرابهُ من أعجب المحاريب الإسلامية حسنا وغرابة صنعه، يتقد ذهبا كلّه. وقد قامت في وسطه محاريب صغار متّصلة بجداره، تحفّها سديريات مفتولات فتْل الأسورة، كأنّها مخروطة، لم يُرى أجمل منها، وبعضُها حُمْرٌ كأنّها مرجان. فشأن قبلة هذا الجامع المبارك، مع ما يتصل من قبابه الثلاث، وإشراق شمسياته المذهبة الملوّنة عليه، واتصال شعاع الشمس بها، وانعكاسه إلى كل لون منها، حتى ترتمي الأبصار من أشعة ملوّنة يتّصل ذلك بجداره القبلي كلّه، عظيم لا يُلحق وصفه ولا تبلغ العبارة بعضَ ما يتصوّره الخاطر منه». (ص 24)

4 ـ يعتبر دومينيك كومب (Dominique Combe) أن قصص الرحلة يندرج ضمن ما سماه جنس المحاولة أو (المقال) (essai) الذي يشتمل على عديد الأنواع القولية من قبيل الخطاب الفلسفي، والسيرة الذاتية، والمذكّرات، واليوميات الخاصة والمراسلات، وقصص المرحلات. أنظر كتابه المذكور Les genres littéraires : op cit p 1 وتذكر ريموند ديبراي جونات (Raymonde Debray Genette) في سياق حديثها عن قصص الرحلة لدى فلوبير في كتابه Par les champs et par les grèves أن من أوكد خصائص قصص الرحلة فيما يبدو الوصف أنظر كتابها: - Raymonde Debray Genette : métamorphoses du récit (Autour de Flaubert) Ed : Seuil 1979 pp 237, 238

5 ـ أنظر في هذا النطاق: - Michal Glowinsky : Les genres littéraires. Un collectif (Théorie littéraire) sous la Direction de Marc Augent, Jean, Bessière, Douwe Folkema, Eva Kushner, Ed : PuF 1989, p 84, J.M. Schaeffer : Qu'est ce qu'un genre littéraire ; Op cit pp 8, 9 وانظر أيضًا: Alastair Fowler : Kinds of Literature . A, introduction to the theory of genres and modes published: oxfrot university press, Great Clarendon 1982 reprinted 1987, 1997 pp 2,3

6 ـ يذكر فيليب لوجون أن روسو يعتبر أحد الأوائل الذين كتبوا حسن الاعترافات (les confessions) وقد اقتفى أثره أندري جيد في كتابه «لو أن البذرة لا تموت (Si le grain ne meurt pas).

أنظر: Philippe Lejeune : Le pacte autobiographique, Ed : Seuil 1972, pp 49, 165

7 ـ يعتبر فاولر أن الأدب ضرب من القول من جملة ضروب أخرى منه. ولذلك فله ميزان تميزه من غيره من الأقوال

أنظر كتابه المذكور: Kinds of Literature : au introduction to the theory of Genred and modes, Op cit p : 1

8 ـ انظر السابق الذكر: J.M. Schaeffer : Qu'est ce qu'un genre littéraire, Op cit pp, 74

9 ـ انظر السابق الذكر: M. Glowinsk : Les genres littéraires, Op cit p, 85

10 ـ انظر: Genette : introduction à l'arclurexte-G

11 ـ انظر السابق الذكر: D.Combe. Les genres littéraires, op cit p 23

12 ـ أنظر: J.M Caluwe : Les genres littéraires un collectif Melhodes du texte introduction aux études littéraires ouvrage dirigé par Maurice selcroix et Fernand Hallyn, éd. Duculot 1987, p. 150

13 ـ أنظر: Mary Louise Pratt, cité par tonathan culler : La littérarité Un colle dif théorie littéraire op cit p 42

وانظر السّابق الذكر: 16-A. Fowler : Kinds of Littérature, Op. cit : pp. 6

وانظر أيضا: Tzvetan Todorov : Les genres du Discours, Ed : Sent 1978, pp 15, 16, 18, 21

وانظر أيضا: H.P. Grice : Logic and conversation Un collective Book "Progmatics, Aheader Edited by sleven Davis published by oxford univeinty Press, 1991 pp 306, 307

وانظر أيضا: Dan Sperber, Deerdre urlson : La Pertinence Communication et cognition

14 ـ انظر السّابق الذكر: A. Fowler : Kinds of Littérature, Op cit : pp 8

15 ـ انظر السابق الذكر: T. Todorov : Les genres du Discours, Op cit pp 25, 26

16 ـ انظر السّابق الذكر: J.M. Schaeffer : Qu'est ce qu'un genre littéraire; Op cit p 148
يرى جان ماري شافاز أن الجنس الأدبي إذا نظرنا إليه من جهة المؤلف وجدناه قارا كأن يعين المؤلف أن ما يكتبه من جنس الرواية، أما إذا نظرنا إليه من جانب القارئ وجدناه منفتحا على عديد التأويلات والتسميات المحكومة المقام الذي يُتلقى فيه هذا الجنس الأدبي أو ذاك. وفي هذا النطاق يميز شافير بين الأجناسية المؤلفية Génériate audoriale والأجناسسية القارئية Génériate lectoriale. انظر الصفحات 153، 151، 148، 147

17 ـ انظر السابق: Jonathon Culler : La littérarité, Op cit p 43

18 ـ انظر السابق: Katre Wales : Adictionary of styleestics, Op cit pp, 279, 280

19 ـ استعمل لوسيان دالنباخ عبارة «العين تحكي (L'œil raconte) وهو ينظر في أدب كلود سيمون الذي جعله منتميا إلى ما سمّاه «مدرسة النظر (l'école du regard)». وقد صدّر د. النباخ مقالة عن العين التي ترى في كتابه عن كلود سيمون بقوله لباكزاك يقول فيها «إن طموحي الوحيد كان أن أرى الأشياء. أليست رؤيتها هي معرفتها». ويتحدّث دالنباخ عن مقوّمات الرؤية عند سيمون فيذكر أنها موصولة بالإدراك الواعي المقصود ومن مقومات هذه العين أن تكون عينا متعلمة لفنون الرسم. وهي عين لا ترى إلى الأشياء إلا لتعانقها وتحتويها وتتعمقها كما هي عند سيمون.

انظر L' Sallenbach : Claude Simon, Ed Seuil 1988 pp, 47, 48

20 ـ ترى ريمولك ديبراي جونات أن قصص الرحلة في ما يكتبه فلوبير يضعف فيه الجانب السردي القائم على السببية، ويستعاض عنه بتتابع المشاهد التي تحكيها العين. وبهذا يستبدل المكان بالزمان. انظر كتابها المذكور: R.D. Genette : métamorphoses du récit, Op cit p 238

21 ـ يقول شافيز في هذا النطاق «إن أثرا أدبيا ما، باعتباره عملا خطابيا، حقيقة سيميائية معقّدة ومتعدّدة الأبعاد. وبهذا فإن مسألة هويتها لا يمكن أن يكون لها جواب فريد. فالهوية على الخلاف من ذلك تكون دائما مناسبة للحال التي فيها يواجه هذا الأثر أو لنقل ذلك بطريقة أخرى إن الأغر لا يكون أبدا مجرد نصّ أي سلسلة تركيبته ودلالية (من الوحدات)، ولكنه يكون أيضا، وبدرجة أولى تحقيقا لعمل تواصلي بين البشر. أي رسالة يرسلها أحد الأفراد في ظروف معينة لغاية مخصوصة، ويتلقّاها فرد آخر في ظروف أخرى ولغاية لا تقل خصوصية عن كتابة مرسلها.

انظر كتابه المذكور: J.M. Schaeffer : Qu'est ce qu'un genre littéraire, Op cit p 80

ويقول فاولر في هذا النطاق أيضا إن العمل الأدبي ليس أبدا عملا معطى، انظر كتابه المذكور

A. Fowler : Kinds of Littérature Op cit : pp 80

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

22 ـ انظر

Käte Hamburger : Logique des genres littéraires, Traduit de l'allemand par Pierre Cadiot , Préface de Gérard Genette ; Ed Seuil 1986 pp 48, 49

ويميّز شافيز بين ثلاثة أنواع من المتلفّظين، متلفظ حقيقي واقعي Enonciateur réel. وهو المتلفظ الفعلي للكلام وهو ما يهم نوع المتلفظين في «الجولة» وقد ينوّب المتلفظ الحقيقي متلفّظا تخيليّا في النص التخييلي ويسميه متلفظا تخييليا énonciateur fidif» أما النوع الثالث فنسميه متلفظا متصنعا énonciateur féuit ومقتضاه أن يكون متلفظا مماهيا لشخص كان قد وجد أو مازال موجودا. صفة التصنع فيه لا تفقده سمة التخييل فيه.

انظر السابق الذكر J.M. Schaeffer : Qu'est ce qu'un genre littéraire 83

23 ـ انظر Dominique Rabaté Presentation. Un collectif (Eigures du Sujet Lyrique), Ed puf 1996, 2001; pp 6,7,8

24ـ أحمد السماوي: المقال الأدبي / مسكلياني للنشر / كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة / وحدة الدراسات السردية 2009، انظر الصفحات: 35، 36، 37، 53، 61، 62

25ـ تتحدّث ديبراي جونات عن قصص الرحلة فتسمه بسمات خمس: الجانب القصصي السردي، الجانب التعليمي، الجانب التفكيري الذي هو من خصائص فن المحاولة، البعد الهجائي والغنائي، والبعد التضخيمي.

انظر كتابها المذكور R.D. Genette : métamorphoses du récit, Op cit p 238

26ـ يحدد دانيال قروجنوسكي مقومات الأقصوصة في ثلاثة عناصر:

ـ الشمولية (Globalité) وقوامها أن تقرأ الأقصوصة دفعة واحدة فيحصل لذلك أثر واحد يسبب قصر النص الأقصوصي وكثافته

ـ المقطعية الماثلة في أن الأقصوصة في قصرها شبيهة بمقطع له استقلاله من قبيل حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة.

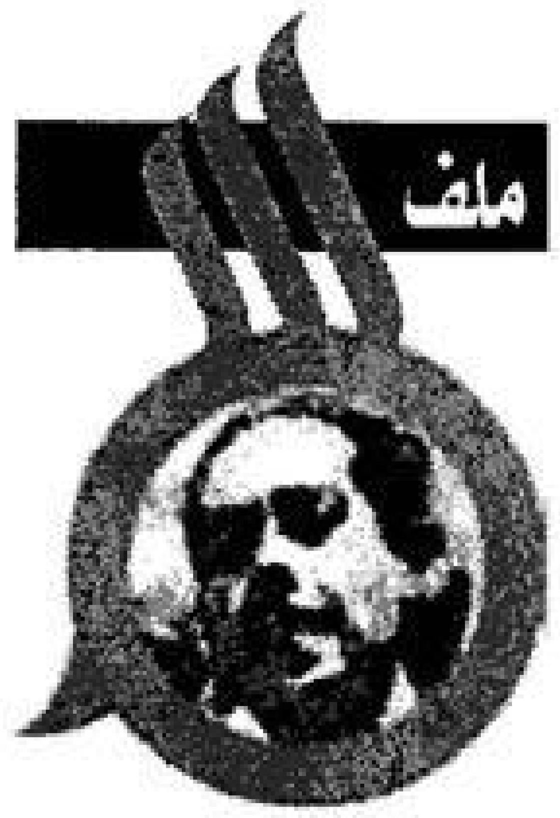
ـ الفرادة وقوامها تسليط الضوء على حدث أو موقف أو شيء وحيد.

انظر

Daniel Grognowski : lire la nouvelle , Ed Dunod, 1993 pp 37,38,39

وانظر أيضا شلوفسكي: بناء القصة القصية والرواية / ضمن عمل جماعي «نظرية المنهج الشكلاني / (نصوص الشكلانيين الروس) / ترجمة إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحد مع مؤسسة الأبحاث العربية 1982 ص 131.

ملف



بقلم: د. صلاح الدين بوجاه

تكامل مشروع علي الدوعاجي الإبداعي

الدوعاجي صاحب مشروع إبداعي واسع يُعرّف بباثه ومتقبله وبالرسالة التي ينطوي عليها. تلك نقطة الانطلاق في ورقتنا هذه .ولعله من الطريف أن ننطلق من صورة كاريكاتور ظفرنا بها في العمل الثقافي بتاريخ 21 مارس 1972 : وقد رسمت ريشة علي عبيد الفنان علي الدوعاجي بحيث يستكشف الناظر أنه كان كاتبا مسرحيا، وقصاصا، وناقدا أدبيا وناقدا فنيا، فضلا على كونه شاعرا وكاتب أزجال. فإذا ما ذكرنا أن الرجل كان فكها عابثا خفيف الظل استقر لدينا من الضروري أن ننتبه إلى وجود دستور اختطه الفنان ليسير على هديه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بنود هذا الدستور إستقاها علي الدوعاجي من مطالعاته الواسعة بأكثر من لغة، ومن الأوساط التي عاشرها وكانت شديدة التنوع، بحيث جعلت تجاربه تتخذ غايات شتى. عند نقطة اللقيا بين الكتبي والحياتي انبثقت موهبة علي الدوعاجي، فعمل على صقلها وتهذيبها، وبرع في لفت انتباه القارئ والمستمع والمشاهد حتى إننا نعتبره اليوم بمثابة أبي القصة التونسية القصيرة.

القصة وأدب الرحلة:

نصادر منذ البداية على نوع من التواشج الصريح بين رحلته الموسومة «بجولة بين حانات البحر المتوسط» وأقاصيصه المجموع أغلبها في كتاب» سهرتُ منه الليالي»، وما أختارت الأستاذة «درة المشاط» جمعه في كتاب على الدوعاجي/ أعماله (من مقالات أدبية/ وقصص ومذكرات/ وأزجال وأشعار[1].

والحق أنني قد لمست عند الدوعاجي سعيا إلى الركون إلى تلك الخانة الوسطى التي تستند إلى الأخذ من كل شيء بطرف، والاستئناس باللهجة المستعملة بين الناس، أو بلهجة تشبهها، مع التمسك بروح الفكاهة الأثيرة

إننا إزاء مشروع متكامل في الكتابة يعتمد التعامل مع فئات الشعب، ويعتبر مهمة الفنان مخاطبة الشعب

عنده. يقول في فصل استهل به المصنف الذي جمعته السيدة درة مشاط:

«... ليس (في تونس) من هذه الجرائد واحدة خُصّصت لخدمة الشعب بلسانه، وأكثرها تميل إل الجد، وترى في الفكاهة غضاضة وحقارة، وعملا ينزل إلى المستوى الشعبي الذي لا يلائم الثقافة الارستقراطية ... أما نحن فشيء آخر... لا نختلف مع الشعب إلا في أن الشعب يعمل ونحن نغني له»[2]

إننا إزاء مشروع متكامل في الكتابة، مثلما لاحظنا، يعتمد التعامل مع فئات الشعب، خاصة عبر الإذاعة، ويعتبر أن مهمة الفنان لا تعدو أن تكون مخاطبة الشعب، لأنه من الشعب «لم يقطع سراويله على مقاعد الكليات»[3] هكذا يكون الفنان... فهم يعملون والفنان يغني لهم. هذا هو مبدأ الدوعاجي. وإني لأميل هنا إلى اختزال مسعى الدوعاجي في ذلك الزجل الموسوم بعنوان «الفنان» الذي جمع فيه الشاعر بين المصور / والممثل / والشاعر / والموسيقى... وقد أكد في البيت الأخير رغبته في أن...

«نسميهم فنانين قبل ما يزوروا اللحود»[4].

ففي «نموذج الفنان» يختزل علي الدوعاجي مجمل السمات التي يرغب في إلساقها بذواته المترافدة داخل شخصيته وفي صلب تجربته. بل إننا لنعتقد أن ذات الفنان هي التي تمثل الحد الضروري لتلتئم مختلف جوانب شخصية الدوعاجي إلى بعضها البعض. فهو مدين لتجاربه الحياتية ولمطالعاته في الأدب العالمي بالكثير من السمات التي تجلت في مشروعه الإبداعي.

ويحسن في تقديرنا أن ننعطف على أسلوب «سهرتُ منه الليالي»، وعلى شكلها، أو أشكالها ومواضيعها حتى نستخرج منه سمات فن كتابة القصة القصيرة الذي يعد واحدا من فنون كثيرة برع فيها على الدوعاجي. ونرغب - ضمن سياق التعرض إلى «الفنان» الذي باشرناه أعلاه - أن نلمح إلى أن السارد يفتتح القصة الأولى الموسومة «بكنز الفقراء»[5]، فالراوي الأصلي فيها «شاعر» والشخصيتان الأساسيتان فيها شاعران، وهما زوجان من أفقر الناس، لا يملكان شيئا، ولا شيئا من الشيء!» ونقدر أن التكرار في أسلوب هذه القطعة القصيرة وشكلها، يسهم في توليد الطاقة الشعرية.

إضافة إلى جمل الاستهلال... التي تحيل على هذه الفقرة من منتصف القصة للإيحاء بالفكرة ذاتها:

«في ليلة حزينة، ليلة عيد الميلاد، ليلة حزينة في وجهيهما بالأخص، أحسا فيها بتعاسة أكثر من ذي قبل... ففي تلك الليلة كل الآدميين يوقدون نارا، يصطلون على لظاها، وفي تلك الليلة الظلماء، وفي الطريق

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

العام، كانا يرتعشان من شدة القر، واصطدمت أقدامهما بقط، واحتج القط على معاملتهما له بعواء. . .[6]»

وسواء تعلق الأمر هنا بمجرد ترجمة عن الإيطالية أو كان موصولا بإضافات أسلوبية خاصة بالدوعاجي، فإن التكرار يكسب السرد بعدا شعريا صريحا، يجعلنا مجددا إزاء شخصية الفنان التي انعطفنا عليها أعلاه.

وإنها إذا ما أضيفت إلى شعرية المحتوى تكسب القطعة، والمجموعة بكاملها من معاني الشعر، وسماته الكثير. من ذلك إشارات الدوعاجي:

كان هذا القط بئيسا أكثر بؤسا منهما، لا يملك إلا جلدا يلم عظامه.

كل الفقراء والبؤساء أسخياء، وهم يتعاونون فيما بينهم.

لم يجدا في الكوخ سوى ثقب تنبثق منها أشعة البدر.

باتا في دفء من بريق عيني القط، وقال القط: كنز الفقراء وهم!

آثرنا التريث لدى مَوَاطنَ عديدة من هذه القصة القصيرة لأنها تستجمع طاقة استثنائية من الترقق لحال الفقراء، والتغني بالفقر، والمزج بين الشعر المحض، والفقر المحض! وهذا أعمق من كثير من المنظومات النظرية الكبرى التي تدافع عن الفقراء! ألم يؤكد بعض الدارسين - في سياق مماثل - أن آثار كل من بلزاك وزولا خاصة، قد كانت أبلغ أثرا في الغوص في منظومة الثراء والفقر، والسطوة والاستغلال من منظومة كارل ماركس النظرية! إن التريث لدى قصص المجموعة، ومنها «جارتي»،

إننا لدى نماذج من خفة الظل، يبرع صاحبنا في صياغتها. وذلك خاصة في التمثيليات والأزجال

وهي تحتوي جانبا من المفارقات. . . تكشف عن الأسلوب ذاته الذي وقعنا عليه في القصة السابقة. أما «في شاطئ حمام الأنف»[7] فيبرع الكاتب في السخرية التي تبدو رديفا للشعر، فتلطف الجو، وتأسر القارئ: «كانت عربة القطار مكتظة بجسم امرأة من الوزن الثقيل، والثقيل جدا. ومما زادها ثقلا أنها كانت ترتدي ثوبا أحمر، وتلبس شفاها وأظافر من نفس اللون. وكما أنها ملأت العربة بلحمها. . . فقد ملأتها أيضا بحركاتها، وبابنتها. ولا شك في أن ابنها سمين كبير الرأس، ويلبس اللون الأحمر. وأظن أن لبس اللون الأحمر وراثي مثل السمنة في هذه العائلة»[8] .

إننا لدى نماذج صريحة من خفة الظل، يبرع صاحبنا في التفنن في صياغتها. وذلك خاصة في التمثيليات الإذاعية والمسرح المباشر، والأزجال/ والقصة القصيرة / وفن الرحلة. وما العناوين هنا إلا للتمييز بين ما يصعب التمييز بين وحداته. فأدب الرجل يسير إلى غاية واحدة، لأنه يبحث عن مخاطَب مفترض واحد!

وبعد الإلماح إلى قصة، أو مسرحية قصيرة من فصل واحد، موسومة بعنوان «راعي النجوم»، وبعد الإشارة إلى أنها تماثل قطعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«كنز الفقراء» من نواح كثيرة أهمها حضور الرجل والمرأة والحب، والفقر... حيث تسير إلى منتهاها فينزل الستار وهما متعانقان في قبلة طويلة جعلتهما يرتعشان من عرائهما... رافضين الشعر... غارقين في الحب»[9]...

بعد الإلماح إلى هذا نرجو التريث لدى أحلام حدي» التي نعتقد أنها تضع – وجها إلى وجه – عديد المعاجم الضرورية لفهم توق الدوعاجي. فمن خلال ترافدها، وتنابذها نظفر بالكثير من السمات الأثيرة لديه، بل لدى نفر غير قليل ممن هم في مثل توجهاته. ومن هذه الأطراف القائمة في شكل ثنائيات:

الحلم/ الواقع – الشعر/ النثر – المدون/ الشفهي – الليل/ النهار – العامية/ الفصحى – الطريق السوي/ طريق العائقين (تقول حدي عن نفسها: راهي حدي عايقة) ! – الرجل / الأنثى.

وفي تقديرنا فإن هذه القصة القائمة على مزيج من السيرة الذاتية (ذكر شخصيات وأماكن فعلية) وعلى التخييل... تمثل بحق ذلك النهج الوسط الذي آثره علي الدوعاجي في كل ما كتب أو لعلها ترمز إليه، أو تثيره بشخصياتها، وإيحاءاتها. فلقد أشارت إلى فواعل حقيقيين، منها مدينة نفطة/ وحدي / ومصطفى خريف / وعلي الدوعاجي (الراوي) / والسبيسي.

وإنه لمن الطرافة بمكان أن نساق خلف هذه السمات الاستثنائية التي تخصص قطعة تستهل بقول حدي:

باللهْ واشْ زهّاك قولي يا شمعَهْ
راني عانسقسيك أعطيني أخْبَارْ
نظنّوا بيكْ هبالْ وكفاخْ وطمعَهْ
وزهيتِي في غِيرْ مْحَلّو عيبْ وعَارْ

والملاحظ أن القصيدة التي تفتتح بهذين البيتين قد أنشئت في لهجة أهل الصحراء، وهي غير لهجة العاصمة، أي غير لهجة الإذاعة، ولهجة الدوعاجي.

هكذا نلمس تشبثا بكل ما هو شعبي، وإمعانا في تنويع الصلات بالشعب، في العاصمة، والقرى والصحارى البعيدة، شمال الإيالة وجنوبها. فكأننا بالرجل يرغب في أن يكون فنان الشعب بتمامه وكماله، فنان الارستقراطيين في حاضرة البلاد، والفنان المصاحب «لحدي العايقة» في مضارب أهل الجريد.

ولقد رغبنا في تقصي مواطن السخرية، فلم نجد أفضل من ذلك النص القصير الذي نسبه علي الدوعاجي إلى طه حسين، فبدا في شكل المعارضة الصريحة، وبدت السخرية فيه أنيقة رائقة، حتى لكأنها بالنسبة إلى المتذوق لا تقل قيمة عن «في شاطئ حمام الأنف»[10] أو «نزهة رائقة[11]. وقد استعار الدوعاجي «نمط ولسان» طه حسين، فاستعمل التكرار خاصة، لكنه استعمل الأسلوب المأثور عن عميد الأدب العربي، فبدا نصه أقرب إلى المعارضة المعروفة في المجال الشعري:

«قدّم إلى ابني وصديقي علي الدوعاجي قصته هذه من قبل الطبع، ثم قدمت إلي بعد الطبع، وقد أعجبت بقصته، كما أعجبت بعنوانها (أم حواء)، وربما أعجبني عنوانها أكثر مما أعجبتني القصة، وأنا معجب بالعناوين أيما إعجاب»[12]. فضلا على السخرية، والاقتضاب، فإننا نظفر

هنا بسمة أخرى من سمات علي الدوعاجي، لم يتريث عندها الدارسون إلا قليلا، وهي «العالمية» أو قل الإنصات إلى ما يهجس به ضمير الأدباء في البلاد العربية (وطه حسين شاهد ما نقول) وفي غيرها من البلدان، التي منها إيطاليا في كنز الفقراء (غابريال دانينزيو) و»هو وهي»، على سبيل المثال.

وهما: أبو القاسم الشابي في الشعر والدوعاجي في فنون كثيرة، أوردنا بعضها أعلاه، لكنها فنون ترتقي بالرجل إلى مستوى الأدب السائد في منطقة البحر المتوسط، اطلاعا، وذوقا، واختيارا للأساليب السلسة، والأشكال الملائمة.

فإذا يممنا شطر «جولة بين حانات البحر المتوسط» تأكد لدينا أن هذا الكاتب المسرحي، والناقد الأدبي، والناقد الفني، ورجل الصحافة، والشاعر الزجال قد كان حقا ابن عصره، حيث أفضت به مطالعاته الجانبية في الفرنسية، واختلاطه بالأوساط الثقافية أن يندرج ضمن ذلك التيار الكوسموبوليتي الذي أخذ بجمهرة المثقفين في الثلاثينات من القرن الماضي. والذي مكن في ذلك الحين من توليد شخصيتين بارزتين، لا ندري الآن حق الدراية لماذا اعتنت الذائقة التونسية بإحداهما، دون أن تعتني بالثانية بنفس العمق والشعبية،

الدوعاجي فنان في كل ما يكتب، بل إنه لفنان صاحب مشروع، فهو هو في تمثيلياته الإذاعة وفي مسرحياته، وفي تلك القطعة التي صاغها في أدب الرحلة بهية دالة، ووسمها «بجولة بين حانات البحر المتوسط».

ومشروع الدوعاجي لا ينكب - إن كثيرا أو قليلا - عما افتتحنا به هذه الورقة من التوجه إلى الشعب، واستعمال لهجته، في الغالب، أو حين يتيسر ذلك، فضلا على اعتبار هذا التجانس بين عمل الشعب وعمل فنان... حتى لكأن كل ما ينتجه فنان الشعب لصالح الشعب، ولفت انتباهه، وتثقيفه والرفع من شأنه.

مشروع الدوعاجي لا يضبط من الداخل، ولا تحدد سماته من محتواه، إنما من الوظائف الحافة ببثه وتلقيه، مثل المشاريع الكبرى في التاريخ. فالشاعر، والكاتب وكاتب التمثيليات يؤدي وظيفة لصالح الناس، ويجمع بين القصة/ والرحلة / والزجل / والتمثيليات والنادرة... ويستقطب الناس العاديين، الذين لا يستنكفون من اللغة العادية، وهل اللغة العادية إلا لغة الشعر، وهل للغة العادية شعرها!

فكم أَعْجَبُ هنا من مقال قصير قرأته فوق صفحات بعض المنشورات التونسية، يستنقص فيه صاحبه من شأن علي الدوعاجي، ويشير إلى أن القوم قد بالغوا في الاهتمام به، ولا أعرف سببا لقوله ذاك غير التعجل أو سبق القول.

لهذا، فإنني أعتذر عند حضراتكم لألح هنا اعتمادا على القليل مما أكدنا أعلاه...، والشواهد كثيرة متنوعة في كل فن ألمحتُ إليه مجرد إلماح في هذه الورقة، فأقول قولي الصريح هذا: الدوعاجي لم يلق بعدُ من الحظ ما كان به جديرا، وفي تقديري فإنه بكل موضوعية، في ميدانه لا يقل قيمة عن شاعر تونس الكبير أبي القاسم الشابي!

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

صلة المرجع بالنص المدون في أدب علي الدوعاجي قائمة على ضرب من الاندغام التام بين المجالين

فكيف نتمكن من تعريف العرب، وغيرهم، بعلي الدوعاجي، هذا الذي تتدرج مروحة أسلوبه Eventail وأشكاله ومضامين أعماله تدرجا لافتا بديعا.

النص والمرجع في أدب علي الدوعاجي:

أشرنا أعلاه إلى وجود ترافد بين تجربة علي الدوعاجي في الحياة وتجربته في الكتابة. وفي تقديرنا أن الرجل من أولئك الذين يؤمنون بمفهوم «إعادة الكتابة»! فالفنان يعمد إلى النصوص السابقة، وإلى التجارب السابقة في الحياة، تجاربه وتجارب غيره، فيعيد صياغتها، بحيث تكون الكتابة من قبيل تلك الطبقات التي تترافد، ويعضد بعضها البعض الآخر... في شكل يذكر «بمفهوم الطرس» الأثير عند جيرار جينات. فتغدو النصوص اللاحقة بمثابة تنويع جديد، أو تنويع ممكن على النصوص القديمة.

والحق أن صلة المرجع بالنص المدون في أدب علي الدوعاجي قائمة على ضرب من الاندغام التام بين المجالين، فكأننا بالمرجع يتخذ شكل النص إذ يولد فيه من جديد، وكأننا بالنص المدون يتخذ شكل المرجع إذ يستند إليه في ولادته النصية الممكنة!

تمثيليات علي الدوعاجي:

غالبا ما يتأنى الدارسون لدى جوانب بعينها من إبداع علي الدوعاجي، مثل سمة السخرية الغالبة على «جولة بين حانات البحر المتوسط»، أو استعماله العامية لحوار الممثلين في التمثيليات الإذاعية خاصة، أو مبدأ الاقتضاب الدال في «سهرتُ منه الليالي»، أو صفة الطرافة والخفة... على المعنى الإيجابي، في مقالاته.

إن الناظر في الجزء الأول من النصوص التي جمعها الأستاذ توفيق بكار تحت عنوان «مسرح علي الدوعاجي» لاشك ينتبه إلى سعة ذلك الرصيد من التمثيليات وتنوعه. فهو رصيد اجتماعي زاخر يستعمل لغة الشعب، ويخاطب الشعب، إذ يرجو تثقيفه وتسليته ومخاطبته باللهجة السلسلة التي يعرف.

بيد أن الدارسين قلما يقارنون بين هذه الظواهر، أو يقرنون بينها للخروج باستنتاجات تخصص مُجمل إبداع الرجل. لهذا فإننا نميل في هذه الورقة إلى إشارة صلة نصوص مسرحياته «بالمشروع الأدبي العام» الذي يضم قصصا قصيرة، وشكلا من أشكال القصة الطويلة، أو الرحلة، فضلا على التمثيليات، وعددٍ من المقالات التي ظهرت في بعض صحف النصف الأول من القرن العشرين.

ويحسن بنا في هذا السياق أن نتولى فحص نماذج مما وقعنا عليه من مسرح علي الدوعاجي ضمن ما نشره الأستاذ الباحث توفيق بكار.

وأول ما نلاحظه أعماله الإذاعية أنه يستعمل عامية أهالي العاصمة التونسية. وكان الأستاذ توفيق بكار قد أضاف إلى الجزء الأول من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مختاراته ملاحظة مهمة، وهي: « في الأسرة والعلاقات الاجتماعية»، فكان من الطبيعي أن ترد هذه النصوص في لهجة دارجة.

والملاحظ أن هذه المختارات قد نقلت عن أصولها المخطوطة بيد صاحبها (مع بعض المراجعة)، وكانت ممضاة باسمه، مذيلة بتواريخها، وكان جلها مودعا بدار الإذاعة والتلفزة، مما ينبئ بأن الرجل كان قد اختار عامدا أن يخاطب التونسيين عبر هذا الجهاز الحديث باللغة التي يفهمها الجميع. بيد أن مصادر هذه التمثيليات «متنوعة، فهي إلى جانب الخزينة الأصلية التي تعود إلى عهد الحماية الفرنسية، ترجع إلى مختلفة، من أهمها:

- أحد أقارب الدوعاجي، علي شقشوق
- مخلفات زين العابدين السنوسي

ثلة من أعلام المسرح والأدب، ممن عاصروا الرجل: أمثال محمد الحبيب، والهادي العبيدي، وتوفيق العبدلي.

بيد أن الدوعاجي قد أنشأ أعماله العامية ليتم تمثيلها فوق المسارح، ومنها «إمرأة» و»هكة يلزم» و»ما بين نومين» ثم رغب في الانسجام مع إنشاء محطة Radio Tunis .

ومن اللافت للنظر أن نسجل هنا أن صاحبنا قد كان من رفاق «جماعة تحت السور» مثل الهادي العبيدي ومحمد العريبي، الذين برعوا في المساهمة في صوغ روح تونسية صرف.

يقول الأستاذ توفيق بكار في هذا السياق:

«وكان الدوعاجي حساسا لكل ظاهرة عصرية تجد في البيئة، فلم يلبث أن أدرك ما لهذه الأداة الحديثة من دور خطير في الاتصال

الدوعاجي أنشأ أعماله العامية ليتم تمثيلها فوق المسارح، ثم رغب في الانسجام مع إنشاء محطة Radio Tunis

بالناس، وأين منها الركح، وأين الكتاب! بل أين المجلات منها، وحتى الصحف السيارة! حتى إذا بدأ القسم العربي في البث كان أديبنا من أول من أقبل على مذياعه، فأمضى السنين يغذيه من أدبه بألوان من الأحاديث والمسامرات، والأزجال والمنولوجات الساخرة، لا سيما بعدد عديد من التمثيليات، التي كان يخرجها، ويؤدي فيها بعض الأدوار»[14] . وندرك جيدا أن الفصحى لم تكن لتعوز صاحبنا، الفصحى الوسيطة السلسة غير المتعالمة، لكنه آثر أن يخاطب الناس عبر هذه الأداة الجديدة باللغة التي يفهمون، وكان أحيانا يؤلفها تأليفا، كما كان يقتبس بعضها ويومئ إلى ذلك في إيحاء صريح سواء كان الكاتب الأصلي عربيا من الشرق، أو أجنبيا من أوروبا.

وكانت هذه الأعمال الشعبية الصرف قد قوبلت بترحاب واسع من قبل جميع الفئات الكوسموبوليتية في العاصمة التونسية، حيث تنوع المستمعون بين «بلدية» وعرب أرياف، ويهود منتشرين في العديد من المدن الكبرى.

والملاحظ أن بعض الصحف قد تبنت موقف بعض سكان الحاضرة من الأرستقراطيين الذين لمسوا في إبداعات الدوعاجي مسا بوجاهتهم التي يدافعون عنها وسعهم!

كان الدوعاجي قد اختار السير - في اليوم المطير - بين القطرة والقطرة، يراقبه الفرنسيون في جانب، وتجد في طلبه ألسنة الأوساط المرفهة. يقول الأستاذ بكار في هذا الشأن إنه: «قد قصر همه على نقد مظاهر التأخر في عقلية الناس وسلوكهم عسى أن يتخلص المجتمع من عبء العادات المعرقلة لنموه... فيقوى، فيتحرر من كل عبودية!»[15]

ثم يشفع الأستاذ بكار ملاحظاته تلك بالإشارة إلى أن تمثيليات الدوعاجي تبلغ نحو مئة بين ركحيات/ وإذاعيات. وهي متنوعة بين كوميدية / ودرامية / وميلودرامية / وأوبيريت / وأوبرابون، مع وجوب ملاحظة ولع صاحبنا بالغنائيات.

ولم يكن صاحبنا في توجهه هذه السبيل بمنكب عن النهج الذي أراده لنفسه في باقي صنوف الإنتاج.

تداخل الفنون في مشروع علي الدوعاجي:

في منعطف الختام نغدو على يقين يتمثل في أن الفنون متداخلة في إبداع الرجل. ذلك أنها تستند إلى مشروع متكامل واحد ذي سمات تتكرر من نص إلى آخر ومن تجربة في الحياة أو في الكتابة إلى تجربة أخرى.

وفي تقديرنا أن السنوات الأخيرة قد شهدت، بفضل جهود الأستاذين توفيق بكار وعز الدين المدني، قد شهدت تجميع الكثير من النصوص الدوعاجي التي لبثت مشتتة... عسى أن تساهم في رفع الغبن عن «فنان الشعب»... «الذي قاسى مرارة (الغلبة) وضيق البواري ومحنة الغبن طوال حياته، حتى يتبوأ علي الدوعاجي المكانة اللائقة به في الأدب التونسي الحديث والعربي المعاصر» مثلما يقول الأديب عز الدين المدني.

ويحسن في النهاية أن نلمح إلى أن أدب الرجل الذي كان يعتبر نفسه بمثابة النموذج الأوفى «لفنان الغلبة» قد كان بحق محضنة للكثير من النصوص الجديدة التي استلهمته ونسجت على منواله...

الهوامش

1 ـ توفيق بكار، مسرح الدوعاجي، دار الجنوب للنشر -تونس 2002 (الأسرة والعلاقات الاجتماعية).
2 ـ المصدر السابق
3 ـ درة مشاط، علي الدوعاجي، تأليف الأستاذة درة المشاط تقديم، الأستاذ عز الدين المدني، الدار المغاربية للنشر والتوزيع.
4 ـ المصدر السابق ص 13
5 ـ المصدر السابق ص 13
6 ـ المصدر السابق ص 196/ 195
7 ـ وهي قصة قصيرة منسوبة إلى «شاعر إيطاليا الشهير» غابريال وانينزيو».
8 ـ الدوعاجي سهرت منه الليالي ص 4 (قصة كنز الفقراء)
9 ـ ص 12
10 ـ ص12
11 ـ ص 32
12 ـ ص 12
13 ـ ص 70
14 ـ ص 87
15 ـ المصدر السابق ص 8/ 9

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملف

بقلم : محمّد نجيب العمامي

مقوّمات الرحلة في «جولة بين حانات البحر المتوسّط» لعلي الدوعاجي[1]

لم يعد خافيا اليوم أنّ الحديث عن خطاب متجانس أو عن جنس أدبيّ خالص صار حديثا غير ذي بال. فالتغاير عنصر تكونيّ في الخطاب البشريّ وانفتاح الأجناس بعضها على بعض أمر لم يعد محلّ نقاش. إلا أنّ الانفتاح لا يعني، في نظرنا زوال الحدود. فلا تزال للأجناس سطوتها. ولا يبدو أنّها ستفقد عن قريب دورها في التصنيف ولا دورها في خلق آفاق انتظار قد تلبّى كلّيا أو جزئيّا[2] ولا في تزويد المتلقّي بمفاتيح فهم وتأويل ملائمة. وفي هذا الإطار سنحاول رصد السمات التي تسمح لنا بأن نحدّد على وجه أقرب ما يكون إلى اليقين الجنس الذي ينتمي إليه مؤلّف علي الدوعاجي «جولة بين حانات البحر المتوسّط». قد يبدو هذا المسعى بمثابة خلع أبواب مفتوحة. فالشائع هو انتماء هذا المؤلّف إلى أدب الرحلة. والأرجح أنّه لم يسبق أن شكّ أحد في هذا الانتماء. إلاّ أنّ إمكان نسبة هذا الكتاب إلى جنس أدبيّ آخر يظلّ إمكانا قائما. وسنركّز علمنا على خمسة محاور هي العنوان وعقد القراءة والمتن بناء ومضمونا وصورتا الكاتب والقارئ النصيّتان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

1- العنوان:

لا يُشترط أن يحوي العنوان لفظ «رحلة» ليكون المؤلّف كتاب رحلة[3]. ومع ذلك حرص الدوعاجي على أن يثبت في العنوان ما يهيئ القارئ لتلقّي رحلة. فمكوّنات المركّب الإضافي «بين حانات البحر المتوسّط» تعني الانتقال بين الأمكنة. وهذا علاوة على أنّ لفظي «جولة» و«رحلة» ينتميان إلى الحقل الدلاليّ نفسه الذي هو حقل السفر[4]. وقد تعامل المؤلّف معهما بوصفهما مترادفين. فلم يستخدم في متن الكتاب سوى لفظ «رحلة»[5]. وهذا الإصرار على استعمال المصطلح الشائع قد يعبّر عن وعي

المؤلّف بأنّه يكتب في إطار جنس أدبيّ محدّد. وفي المقابل، نرجّح أنّه اختار لفظ «جولة» بسبب ما يَحمله في الاستعمال العامّي التونسيّ من معان حافّة تقرّبه من الفسحة وتقرنها بالمتعة، متعة التجوال وربّما متعة استهلاك الجولة نصّا مكتوبا. فالكتاب أيّ كتاب يستهدف القارئ ويسعى إلى التأثير فيه على نحو ما. ولهذا القارئ حضور مهمّ في جولة الدوعاجي يتجلّى منذ بداية الكتاب، موطن بنود عقد قراءة أراده صاحبه متميّزًا.

2- عقد القراءة:

يبدأ الدوعاجي بمخاطبة القارئ مباشرة فيصارحه بحيرته وسببها ويؤكّد له أنّ رحلته حقيقيّة وأنّه سيكتبها بعد أن قام بها. فيقول: «لا أعرف من أين يجب ابتداء الحديث.. بالضبط، وكلّ ما أعرفه هو أنّي عزمت على كتابة هذه الرحلة التي قمنا بها في صيف عام 1933. بعد العزم أخذت اليوم في التنفيذ، ولا يكون تنفيذ الأفكار بنفس السهولة التي يعقد بها العزم. وكل العسر متأتّ من أنّي لم أتعوّد تنظيم أعمالي ولست منظما في أفكاري نفسها. فأنا فوضوي منذ خلقت» (ص 9). ولكنّه سرعان ما يهوّن على قارئه هذه الصعوبة لافتا نظره إلى أنّ «المهمّ هنا هو عرض صور صادقة لا مبالغة فيها ولا خيال» (ص 10). ونرجّح أنّ الدوعاجي كان واعيا أنّ كلامه قد يوحي بأنّه سيعرض على القارئ رحلة شبيهة بالرحلات التي ألّفها عرب القرن التاسع عشر وأسلافِهم. وهو ما تفسّره مبادرته برسم مسافة تفصله عن كتب الرحلة التي قرأها والتي يفترض أنّ القارئ اطّلع عليها. فمضمون كتابه سيختلف عن مضامين كتب أسلافه بسبب ذاكرته «القلب الخؤون» على حدّ عبارة جورج ماي وبسبب عجزه عن الوصف واختياره التسلية مقصد كتابة وحيدا. يقول: «وعلى ذكر صدق الرواية أعترف أنّي سوف لا أحدّثكم هنا بما اعتدتموه في كتب الرحلات من ذكر غرائب المتاحف ونتائج المعامل وأعماق البحار وعجائب الطبيعة وشواهق الجبال وأعماق الكهوف... لأنّني سأغفل ذكر كلّ ذلك فأنا أشعر أنّي لو عمدت لوصف شيء منه لخلطت فيما أكتبه ما رأيته بما أطالعه من هذه «العجائب» قبل رؤيتها فتأتي رحلة صادقة الكذب وذلك ما أخشى الوقوع فيه.

وكذلك سوف لا أصف الشوارع والميادين والحدائق والعمارات. فهي متشابهة في كلّ مكان وربّما كنت لا أحسن وصفها بقلمي هذا وإن كنت أقدّر أن بعض القرّاء ربما يجد فائدة في ذلك. ومع ذلك فنفس هذا يجعلني أتحاشى ذكرها لأنّ رحلتي إنّما كانت للتسلية ولا أطمع من وراء تدوينها إلا تسلية القرّاء» (ص 9).

ويختم هذا العقد بكشف مضمون الكتاب. وذلك من خلال توضيح المقصود من المكوّن الثاني للعنوان أمّا المكوّن الأوّل «جولة» فيسكت عنه. فهو أجلى من أن يوضّح. وهو ما يعني أنّ عقد القراءة يتضمّن بندا يحدّد جنس الكتاب الذي يقترحه الدوعاجي على قارئه. يقول: «أمّا اختياري للعنوان: «جولة بين حانات البحر المتوسّط» فهو لتقرير حقيقة ما قمنا به في جولتنا على مواني هذا البحر الزاهر فإننا لم نر من هذه المواني إلا حاناتها ومقاهيها ولا أحسب الحديث عنها يسئم أحدا أبدا... حتى اللذين يختمون لذتهم هذه بـ «أعوذ بالله من الشيطان الرجيم» (ص 11-10).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا هو عقد القراءة وهو، طبعا، عقد من طرف واحد أقرب ما يكون إلى إعلان نوايا. ونأمل أن يمكّننا الوقوف على سائر النصّ من معرفة إن كان الدوعاجي قد احترم بنود هذا العقد الذي ينزّل المؤلّف في جنس الرحلة. ولكنّه يميّزه من الرحلات التي سبقته من جهتي مضمونة والمقصد من تأليفه.

3- بناء المتن ومضمونه:

قسّم الدوعاجي المتن إلى فصول هي الآتية: «السّفر إلى كورسيكا» (ص 9) و«نيس» (ص 15) و«على «الأنقكور»[6] (ص 21) «نابلي» (ص 25) «الرجوع إلى نابلي» (ص 31) و«إلى إلى بيره» (ص 35) و«. . . ثمّ إلى أثينا» (ص 37) و«لماذا عدلت عن دليل إلى دليلة. .» (ص 41) و«الأكروبول» (ص 45) و«الدردنيل، بين الغرب والشرق عشرون مترا من الماء على الأكثر» (ص 49) و«الفجر على مآذن اسطنبول» (ص 57) و«اسطنبول» (ص 63) و«في شوارع اسطنبول» (ص 73) و«من اسطنبول إلى إزمير، وراء البحر» (ص 81) وأخيرا «ازمير» (ص 87).

والمتأمّل في هذه العناوين يدرك بيسر أنّ الفصول، ما عدا واحدا، تتضمّن أسماء الأماكن المزورة. أمّا متونها فمرتّبة ترتيبا زمنيّا تصاعديّا حسب المسلك الذي اتّبعه علي الدوعاجي في جولته. ونمط البناء هذا يوجد نسبا قويّا بين مؤلّف الدوعاجي والكثير من كتب الرحلات[7].

وتفضي بنا هذه العتبات الداخليّة إلى مضامين متونها التي سنركّز في دراستها على أمرين متلازمين هما مدى احترام الدوعاجي لعقد القراءة المصرّح به في مقدّمة الفصل الأوّل وعلاقة المؤلّف بأدب الرحلة.

في الجولة نوادر طريفة وحكايات مكتملة عن أشخاص عاشرهم الدوعاجي سواء أثناء السفر أو في بعض الأماكن التي زارها. وفيها تصوير ساخر للأشخاص والمواقف والهيآت من ذلك تصويره لمدام المعرفة الكاملة ولدليلته اليونانية الجميلة التي «لا تجيد التحدّث عن الآثار إجادتها سلق البيض» (ص 45) وتصويره للأتراك الممزّقين قسرا بين غرب وشرق. فإذا هم في هيأة مضحكة غرباء عن هذا وذاك. يقول: «تضحك وأنت تتجوّل في شوارع اسطنبول إذ يعترضك فلاح تركي قدم للعاصمة يبيع محصولاته على عربة يجرّها جمل محترم. وترى هذا الفلاّح يرتدي سراويل شرقيّة واسعة وصدرية و«متنانا» عليهما شملة صوف حمراء ممّا ينسج في جزيرة جربة وينتعل «بلغة» صفراء فاقع لونها، ترى هذا الفلاّح بهذا اللباس وعلى رأسه «كسكيت - سبور- من قماش أنقليزي واسع التربيع. أو ترى جنازة أحد عباد الله [. . .] وتحكك المؤذّن وهو يطل من أعلى المأذنة [كذا] داعيا التقاة إلى صلاة الجمعة وعلى رأس هذا المؤذّن «المدين» قبعة «ميلون» كنصف بطيخة من ورد سيدي داوود عندنا. أضحكني هذا لأني لم أتعود رؤيته لا عند الشرقيّين ولا عند الغربيّين [. . .] ولكنّها عادات شرقية «تغرّبت» فاستغربتها وأضحكتني-» (ص 66، 67).

وفي الجولة حكايات مختلفة سواء كانت من نسج الدوعاجي نفسه أو من نسج بعض الأشخاص الذين التقى بهم. وفيها أيضا وفاء لعقد القراءة تجسّد في العزوف عن وصف «الشوارع والميادين والحدائق والعمارات» (ص 9). وقد عبّر عن هذا العزوف إمّا بدعوة القرّاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى زيارة الأماكن المزورة أو بذكر أماكن يمسك عن وصفها مستخدما ما يسمّى في نقد السرد بالمجمل. يقول: «بعد جولة بين المساجد والمتاحف، وقد آليت ألاّ أذكرها، تخلّصت من القصور والدليل [...] وبعد الفطور عدنا إلى الجولان في شوارع اسطنبول [...] وقمنا نحن في أثرها قاصدين أسواق اسطنبول» (ص 74، 78، 80). وتجسّم هذا الوفاء أيضا في زيارة الدوعاجي بعض الحانات أو الملاهي على وجه الدقّة. ولكنّه كان ضنينا بالمعلومات عن هذه الأماكن قياسا إلى ما أورده عن غيرها.

إنّ النوادرَ والحكاياتِ المختلفةَ أو تلك المقدّمةَ بوصفها حقيقيّة والمواقفَ والهيآتِ الساخرةَ تعدّ جميعها من صميم أدب الرحلة. فهي تتعلّق بأناس غرباء وبتفاعل الرحّالة مع مظاهر سلوك وعادات لم يألفها. وهي ليست كافية وحدها لإثبات أنّ الدوعاجي كان وفيّا لعقد القراءة. ففي الجولة، كما في سائر كتب الرحلة، لقاء غير عاديّ بين الأنا والآخر، وفيها وصف للمدن (ص 25 مثلا) والمناظر الطبيعيّة (ص 61-60 مثلا) وللعادات (ص 64 مثلا) والملابس (ص 38 مثلا) والمطاعم والمآكل (ص 32-31 مثلا) والعملة (ص 88، 89 مثلا) والملابس (ص 38 مثلا) والمطاعم والمآكل (ص 32-31 مثلا) والعملة (ص 88، 89 مثلا) والمكتبات والبشر. ومن أمثلة وصف البشر سواء كان قائما على الانتقاء أو نازعا إلى الاستقصاء وصف نساء نيس (ص 16-15) والأزواج الذين شاهدهم الدوعاجي في أحد مقاهي المدينة: شيخ غنيّ جدا قصير بدين وجهه دميم ورأسه كرة قبيحة (ص16) و«يجالس مخلوقة لطيفة جذّابة» (ص 16) وقريبا منهما زوج آخر يتكوّن من «امرأة نصف «أحسن نصفيها الذي ذهب» بوجه يحمل الناس على إعادة الحرب الكبرى أو على الأقلّ يذكّرهم ويلاتها، عملاقيّة القامة ضخمة الصدر والعجز ضامرة البطن نحيفة الساقين حتّى كأنّهما لشخص آخر خالعة ثيابها إلاّ مشدّ نهود (سوتيان قورج) وسترة عورة عليهما رسوم هي أحسن ما يرى من هذه الشيطانة» (ص 17) ومن «شابّ أنيق كل الأناقة جميل كـ«ابولون» عصري يرتدي ملابس الاستحمام تبدو منها عضلات جبّار رياضيّ» (ص 17-16).

وفي الجولة تعاليق ومواقف من المرئيات والمسموعات. وفيها، خلافا لما جاء في عقد القراءة، وصف للمدن والشوارع كقوله: «أثينا» أمميّة مدينة كجارتها «بيرة» إلاّ أنّ اتّساع شوارعها وميادينها وفخامة مبانيها ونظافة أهلها وأناقتهم تجعلها في صفّ العواصم العالميّة الجميلة» (ص 37).

وفي الجولة معلومات دقيقة مفيدة لا علاقة لها بالتسلية. وهي معلومات إمّا ثمرة معاينة أو سماع وإمّا وليدة مطالعات الدوعاجي. من ذلك المعلومات المتعلّقة بالباخرة «الأنقكور»[8] وبالمعبد الهندي الذ يحمل الاسم نفسه (ص 21) أو بالمعمار بين شاطئ نيس ومرسيليا: «ويمكن للسائح أن يمشي مئات الكيلومترات بين نيس ومرسيليا راجلا ولا يحتاج إلى إن يحمل معه أيّ شيء من ضروريات المعيشة إذ أنّ الطريق كلّه متلاصق البنيان والعمران وعدد المطاعم والأنزال يفوق عدد المساكن الخاصّة» (ص 20) أو المعلومات التي تخصّ «قطار الشرق الذي يقوم يوميّا من باريس إلى اسطنبول يسير بسرعة تسعين ميلا في الساعة الواحدة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يشقّ في طريقه جبالا مخترقا كهوفها وبحيرات وأنهارا على جسور قناطر من فولاذ واسمنت حمولته آلات المدنيّة والموت الزؤام من آلات صناعة وإزهاق أرواح من أسلحة بيضاء وحمراء وآلات تلفزة وصناديق أدوية وأحدث كتب العلم والحبّ» (51).

إنّ كل ما تقدّم من مضامين ومن أساليب صياغتها اللغويّة توجد نسبا متينا بين الجولة وأدب الرحلة بل إنها تنميها إليه إنماء. وهو ما قد يؤكّده الوقوف على صورة الكاتب النصيّة.

4- صورة الكاتب:

يحيل ضمير الأنا المستخدم في السرد على امتداد الرحلة إلى الدوعاجي شخصيّةً تاريخيّةً وذاتا للكتابة وقائما بالجولة وموضوعا من مواضيعها. وقد قصد القائم بالجولة البلاد التي زارها حاملا تمثّلاتٍ جماعيّةً وأفكارا مسبّقةً. وكانت الزيارة مناسبة لمقارنة ما يعرف أو ما يتصوّر أنّه يعرف بما هو موجود فعلا وقد تفضي المقارنة إلى مخالفة الموجود المعروف وقد تفضي إلى التطابق بينهما مثلما يتجلّى من قوله: «يجد الزائر في اسطنبول البلادَ الشرقيّةَ التي تصوّرها في طريقه إليها» (ص 67).

وقد كان الدوعاجي الجوّالة أذنا لاقطة للطريف من الأقوال والحكايات وكان» عينا مستكشفة كاشفة»[9] لما يختلف عمّا يعرف في بلاده. فعين السائح الغريب تستوقفها أشياء قد لا تثير اهتمام أبناء البلد المزور مثلما يتبيّن من هذه العبارات: «من الأشياء التي تلفت نظر الزائر في أثينا [...] ويستلفت نظرك المحترم [...] وأكثر ما يلفت النظر في الشمائل الأثينية [...] وشيء آخر يلفت نظر الزائر ويسرّه (ص 37، 38، 39).

أمّا الدوعاجي ذاتا كاتبة فقد كتب جولته بعد عودته إلى أرض الوطن. ويتبيّن أنّه ألّفها وهو مسكون بقراءاته السابقة. وهو ما يتجلّى من حرصه على التمايز من كتب الرحلة التي اطّلع عليها ومن تأكيده صراحة صدق روايته وتضمينا كذب غيره من كتّاب هذا الضرب من النصوص. يقول معتذرا عن ذكر أشياء لم يعد يتذكّرها ومثبتا أخرى علقت، رغم دقّتها، بذاكرته: «هذا كلّ ما تحمّلته ذاكرتي الواسعة الخروق لزيارتنا مدينة أزمير وقد نزلنا إليها الساعة العاشرة صباحا وغادرناها في منتصف الليل» (ص 88).

والدوعاجي واع بانتمائه إلى سلالة وبأنّه لا يزور أرضا بكرا ولا يكتب نصّا من فراغ. يقول ممجّدا مدينة الآستانة معليا من شأنها ومشيرا إلى النصوص السابقة لنصّه: «يلزمك وأنت تزور الآستانة ثلاثة أدلاء... وترجع منها بذكريات أكثر مما يتحمله رأسك - مهما كنت- وإذا أردت يوما الكتابة عنها - بعد ما قد كتب عنها- وجدت أمامك طريقين: فإمّا أن تتم ما سبقت به - وهذا عسير- وإما أن تذكر ملاحظاتك الشخصية وتقدمها مختزلة كصور أخذتها «آنستنتني». وهذا ما سأقدّمه لكم» (ص 69).

والجولة تنضح ذاتيّة تتجلّى في السخرية وانتقاء المرئيات والمسموعات وفي تواتر التعبير المباشر عن المواقف الشخصيّة من المرويّات[10] والموصوفات وفي المعجم سواء كان ذاتيّا تقويميّا أو ذاتيّا غير تقويميّ[11]. وننتقي منه ما يعبّر عن الإعجاب والدهشة. يقول الدوعاجي: «جلست أمتّع الطرف بهذه المخلوقات البديعات [جميلات نيس] [...] وهذا شيء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عجيب» (ص 16، 17) ويقول عن الشروق في اسطنبول: «كنت كالمسحور أمام عظمة ذلك المنظر وهيبته [. . .] لا يرى أفخم ولا أجمل من منظر المآذن الطويلة البيضاء القائمة كأنّها الشموع تحت سماء اسطنبول في ساعة الشروق [. . .] فيها [سماء اسطنبول] ما يعجز الشاعر والمصوّر عن أدائه. . . وسأحاول وصفه لكم مع وثوقي من عجز البشر عن وصف ذلك المنظر الغريب. . [. . .] هذه سماء اسطنبول ساعة الشروق. . . لا ليست هي كما وصفتها لكم. ولكن هذا ما أمكن أن أقوله عنها وأنا معترف بقصوري من الأوّل. وأتّهم كلّ البشر بالقصور عن وصفها» (ص 60، 61).

قد تبدو كلّ ملامح هذه الصورة ملامح خاصّة بالدوعاجي. ولكنّه، في الواقع، يشترك فيها مع جلّ الرحّالة. وهذا لا ينفي فرادة كتابته التي هي فرادة منزلة في جنس أدبيّ له قواعده وسننه الثابتة. ولعلّ رسم صورة القارئ تؤكّد ما انهينا إليه.

5- صورة القارئ:

الجولة حوار متواصل بين الكاتب والقارئ. فإلى القارئ توجّه الكاتب في المقدّمة. وإليه ساق في المتن كل المعلومات والنوادر والآراء الشخصيّة. وهو لا يكفّ عن مخاطبته. ويتبيّن من خلال خطاب الكاتب الموجّه إلى القارئ أنّ هذا القارئ لا يعرف الأماكن المزورة. وأنّه قارئ جمع. ومع ذلك يمكن تصنيفه إلى صنفين: صنف يتبنّى موقف الكاتب من الدين والحياة وصنف يخالف الكاتب. وهو صنف المتديّنين المتعصّبين. يقول الدوعاجي مختتما ما رواه عن تركيا الحديثة: «فليطمئن أصحاب اللحى البيضاء فإنّه لم يتغيّر في تركيا إلاّ نشاطُها وعلائقُها مع أوروبّا والشرق. . . والطربوش» (ص 68). والصنفان يشتركان في كون الكاتب هو مصدر معلوماتهما الوحيد. فهو رحل وهما لم يرحلا. وهو، بخلافهما، رأى وسمع وعلم وعاشر. ولكنّهما لا يعتبرانه ضامنا للحقيقة. فهما يشكّان في ما يسوق إليهما. لذلك فهو لا يفتأ يؤكّد صدق ما يروي. بل هو، خلافا للرحّالة، يدعو قرّاءه إلى التثبّت ممّا يرويه بزيارة الأمكنة التي زارها. وهو ما يعني أنّ هؤلاء القرّاء يحبّون الرحلات وقادرون عليها. يقول معلّقا على مشاهد العري التي رآها في الساحل اللازوردي: «وأكثر «مودلات» ذلك رواجا إنّما هي «مودة حوّاء». . مع طرح ورقة الكرم التي كانت تتستّر بها أمّنا الخجول. وهذه مناظر لا تحكى إنّما ترى. ولا يكلّفكم ذلك أكثر من الذهاب ص 20 إلى «الكوت دازير» وترونه وترون أنّي صادق فيما رويته» (ص 20-19).

إنّ صورة القارئ وكثافة حضوره في خطاب الكاتب تدعّمان الرأي القائل بانتماء الجولة إلى أدب الرحلة. فالرحلة، كما تقول أوديل غارنييه، تهتمّ بقارئها أكثر من سائر الأشكال الأدبيّة.

خاتمة:

يتبيّن من كل ما تقدّم أنّ جولة الدوعاجي لها بأدب الرحلة أسباب كثيرة تجعلنا نطمئنّ إلى نسبتها إلى هذا الأدب. فلها من أدب الرحلة عقد القراءة والبناء والجمع بين السرد والوصف والتعليق والذاتيّة المفرطة والكاتب المتحكّم الوحيد في النصّ بوصفه مؤلّفه وبطل أحداثه والشاهدَ الوحيدَ على ما يروي وما يصف. ولها منه أخيرا القارئ الدائم الحضور والمستهدف الوحيد من المروريات والموصوفات والتعاليق.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملف

بقلم : د. مصطفى الكيلاني

السرد المُخْتَلِف

في «جَولة بين حانات البحر المتوسّط» لـ عليّ الدوعاجي

1- مدخل إلى البحث: حيرة الأجناس الأدبيّة سَرْدًا.

تختلف « جولة بين حانات الأبيض المتوسّط » لـ عليّ الدوعاجي في القصد والغاية والأداء عند سردها عن « أدب الرحلة » كما ساد في القديم، والّذي شاع أيضا في زماننا، لاقترانه بالتاريخ وجغرافيّة البُلدان والمُدُن والسُكّان أو الشعوب والأمم، مثل رحلات المسعودي وابن بطوطة والريحاني، على سبيل المثال لا الحصر [1]. مثلما يصعب تحديد القصد من كتابة هذه الجولة «بصفة جازمة عند الإحالة على «السيرة الذاتيّة »، ذلك أنّ « الحرّيّة في الخيال » الّتي يُعَرَّف بها السرد القصصيّ والروائيّ مُقارنَةً مع السرد في السيرة الذاتيّة حاضران بكثافة في «جولة . . .» عليّ الدوعاجيّ ممّا جعلها تُشْبه، إنْ لم نقُل تُماثل في عديد مواطنها ضمن مسارّها العامّ السَرْد القصصيّ والروائيّ عند محاولة النفاذ إلى ما وراء الحدث الموصوف بعيْن متعقّبة راصدة تعتمد إلماح العبارة الساخرة ووميض النقد وتداعيات الحال الشعريّة أحيانا عند مشاهدة الطبيعة الساحرة [2]. ولئن تحدّد السرد القصصيّ بالتخييل والسرد السَيْر ذاتيّ بـ«التفسير» [3] فإنّ «جولة. . .» عليّ الدوعاجيّ تكسر هذه القاعدة بكتابة مختلفة تُعلن انتماءها الصريح لأدب الرحلة والسيرة الذاتيّة دون البقاء داخل حدودهما المُغلقَة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كذا هو الشأن عند البحث في صلة «الجولة. . .» بـ«المذكّرة» و«اليوميّة»، ذلك أنّ «السيرة الذاتيّة» عند السعي إلى تعريف جنسها الأدبيّ هي سِيَرٌ تختلف تَبَعًا للقصد من إنشائها سواءٌ كان ذلك بدَافع الاستذكار أو الاعتراف، مثلما قد يزول الحدّ الفارق أحيانا بين السيرة الذاتيّة والمذكّرة [4]. فالسيرة الذاتيّة تولّدت عن المذكِّرة وهي أوسع مجالا منها [5] رغم المُشْتَرَك القائم بينهما مُمثّلا في «كتابة الوقائع». مثلما تبدو «الرحلة» مُجاوِرةً للسيرة

الذاتيّة وكتابة المذكّرة، إلاّ أنّهما تختلفان عن الرحلة بـ«الغريب» و«الجديد»(6)، كما تجدر الإشارة أيضا إلى أنّ «اليوميّة» هي «مُذكِّرة» رغم الاختلاف الوظيفيّ الماثل بينهما، ومَفاده أنّ «اليوميّة» تسْتَدْعِي التسلسُل الزمنيّ في حين لا تلتزِم المُذكّرة به. وتختلف «السيرة الذاتيّة» و«المذكّرة»، في بُعْدٍ وظيفيّ آخر عن «اليوميّة» بمدى أهميّة تفاصيلِ الأولى والثانية في حياة إنسان مرموق يكون كاتبا أو شاعِرًا أو مُثقّفا أو سياسيّا شهيرًا، على سبيل المِثال، في حين تنزع «اليوميّة» إلى أداء تفاصيل من حياة شخص عاديّ في غالب الأحيان.

إنّ في «جولة...» عليّ الدوعاجيّ كُلّ هذا المتعدّد الأجناسِيّ، في تقدير بَدْئيّ، والمختلف عنها أيضا بحادث تجربة الكتابة ونزوعها الواضح إلى الاختلاف.

لذا تنشأ حيرتنا منذ البَدْء، عند إثارة السؤال الأجناسيّ الخاصّ بهذا النصّ الواحد المتعدّد، إنْ بحثنا في نظامه الأسلوبيّ وتركيبه التناصيّ.

2- مِنْ مُسْبق الحدّ الأجناسيّ إلى جنس أدبيّ سرديّ مختلف.

إنّ حيرة القراءة، هنا، هي وليدة حيرة الكتابة رغم التزام عليّ الدوعاجيّ بسرْد الوقائع كما هي عَادَةً لأداء المطابقة (dénotation) دون الاقتصار على ما أبصرته العين، إذْ سعى إلى إكساب الموصوف السرديّ البعض الكثير من تقلّبات النفس الماثلة هناك في العتمة المُضيئة خَلْف مجال المرئيّ حسّا، لتنشأ عن ذلك «واقعيّة ذاتيّة»، إذا جازت العبارة، بحُكم التواصل الوثيق بين السارد والمسرود، بين كتابة السرد والانكتاب الذاتِيّ بِها ومِن خلالها، وخاصّةً لحظَةَ انزياح الكتابة السرديّة

> **حيرة القراءة، هي وليدة حيرة الكتابة رغم التزام علي الدوعاجيّ بسرْد الوقائع كما هي عَادَةً لأداء المطابقة دون الاقتصار على ما أبصرته العين**

في مواطن عارضة عن وصف الوقائع إلى تضمين الحالات بضروب شتّى من الاستطراد.

وبذا يمارس عليّ الدوعاجيّ في «الجولة...» لعبة الأقنعة لإدراكه أنّ السرد عامَّةً هو نسيج خاصّ، والشخصيّة سواء كانت الذات الكاتبة اللاّئذة بالسارد أو الوجوه الأخرى كما تُرى حِسّا وتخييلا وحدْسًا، إثباتا ونَفْيًا، هي في صميم لعبة ممارسة الفعل السرديّ «أقنعة» تشفّ وترقّ ولا تتكثّف بما هو صفيق وغامض (7).

وإذًا حضور الرحلة والسيرة الذاتيّة والمذكّرة واليوميّة والسرد التخييليّ في «جولة بين حانات الأبيض المتوسّط» لعبة قائمة في المنطقة المشتركة بين الكاتب والسارد والحدث والشخصيّة، إذْ لا يُباعد عليّ الدوعاجيّ كثيرا بين هذه الأطراف ولا يُدَاخل أيضا بينها لتظلّ العناصر الفاصلة والواصلة بينها مترجرجة رقيقة شفّافة حَدّ التماهي أحيانا، كتحويل الكاتب إلى سارد والسارد إلى كاتب ينثر جُمله الاعتراضيّة المازحة الهازئة الناقدة بين الحين والآخر في مسارّ الحكاية، وكتكثيف الحدث بالشخصيّة والشخصيّة بالحدث ضمن زخم هائل من الدقائق والتفاصيل الّتي تفطّن محمّد فريد غازي إلى وظيفتها السرديّة عند إحالة أسلوب الوصف السرديّ لدى عليّ

الدوعاجيّ عامّةً، وفي قصصه القصيرة خاصَةً، على الروائيّ الأمريكيّ جون دوس باسوس (John Dos Passos) الّذي يدفع السرد إلى التكلّم بذاته عند رصد أدقّ التفاصيل بما يُشبه عدسةَ كاميرًا ترصد المكان وما في المكان من أشياء وحركات وحالات وأقوال [8].

فَبِمَ تتّصف خطّة السرد في «جولة بين حانات الأبيض المتوسِّط» تحديدًا ؟

نذهب هنا، إلى التسليم بأنّ منهج الدوعاجي السرديّ المعتمَدَ، حسب الظاهر، هو في تَرْك المنهج، وذلك أثناء اتّباع الكتابة السرديّة العفويّة الّتي لا تخلو تماما من توجيه دالّ على خبرة في إدارة الأحداث والشّخصيّات بالقصص والحوار المسرحيّ ورصد التفاصيل وتصيُّد اللحظات المختلفة والتقاط المشاهد الطريفة وتدخّل الذات الكاتبة بين الحين والآخر بالإشارات الهزليّة المختصَرَة لِكسْر الرتابة في اطّراد العمل السرديّ. والّذي يدعم هذا النهج العفويّ في أداء السرد هو طبيعة الأحداث باعتبارها جُزْءًا من المعيش المرئيّ إذْ تُعيد الذات الكاتبة إنشاءه بـ«الحِسّ التخييلي» الّذي هو في صميم أداء المطابقة حينما يتباعد زمن الأحداث، فيستحضر زمن الكتابة البعض منها بضرْب خافت من الفسخ وإعادة النسخ.

هذا التحوُّل أدَاءً سرديًا من الواقع إلى واقع الكتابة لا يقطع مع أصليّته ولا يدّعي أيضا إمكان تماهيه الكامل مع الموصوف الواقعيّ نتيجَةَ «الذاتيّة» الخافتة المتدخّلة في بنية الحكاية مع التنصيص على صفة الحضور الدائم المباشِر للأنا في أداء السرد.

إنّ أبرز الصفات الدالّة على سرديّة أدب الرحلة والسيرة الذاتيّة والمذكّرة واليوميّة مَعًا تظهر تحديدًا، كما أسْلفْنا، في الضمير المُفرَد المتكلِّم الّذي يشتغل بكثافة ويُوحّد بين الكاتب والسارد، مِثلما يُدَاخل بين ذات السارد ومجال المسرود. وهذا النوع من إدارة الحكاية يُشبه إلى حدّ كبير نموذج «السرد الحكائيّ المُتماثِل» (Narration homodiégétique) في بيان أساليب السَرْد الروائيّ لدى جاب لِنتفلت (Jaap Lintvelt) حينما سعى إلى الاستفادة من النموذج اللّسانيّ العامّ لرومان جاكبسون (Roman Jakobson) القائم على الباثّ والمتقبّل والسياق والرسالة والتواصُل والعلامة. فيختصر العمل السرديّ الروائيّ في مُربّعات يُحيط بها فضاء مفتوح يتضمّن كاتبا وقارئا حسّيّين.

أمّا المربّع الأوّل فهو العمل الأدبيّ الّذي يشتمل على كاتب وقارئ مُجرَّديْن، ويندرج ضِمْنَهُ مربّع «العالم الروائيّ» حيث السارد ومتقبّل السرد الخياليّان. وفي المربّع الثالث الخاصّ بـ«العالم المسرود» هناك العوامل (actants). ويتحدّد المربّع الأخير بـ«العالم الموصوف» الذي مفاده العالم المذكور أو الموصوف[9].

ولئن حَدَّد جاب لنتفلت «السرد الحكائي غير المتماثل» (Narration hétériodiégétique) بالتبعيد بين السارد والمسرود واعتماد السارد مَرْكزًا للتوجيه السرديّ أو إحدى شخصيّات الحكاية أو وَصف المُحايَدَة فإنّ «السرد الحكائيّ المُتماثِل» يُداخل بين السارد والمسرود.

لذلك يحضر الأنا ضميرًا مُتكلّما دُون واسطة اختلافًا مع «السرد الحكائيّ غير المتماثِل» حيث السرد يُسنَدُ عَادَةً إلى الضمير الغائب (هو) أو بواسطة ضمير آخر. إلاّ أنّه يظلّ خاضعا لهذا الضمير الغائب بحُكم خطّة السرد القائمة على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التبعيد المقصود بين زمن الأحداث وزمن السرد، وبين ذات السارد وموضوع السرد.

فالاستعارة السرديّة، إذن، هي الّتي اقتضت هذا التعدُّد الأسلوبيّ، لضرورات التخييل وسياقاته المتغايرة في أداء السرد الروائيّ والقصصيّ عامَّةً. أمّا المُطابقة السرديّة في أدب الرحلة والسيرة الذاتيّة والمذكِّرة واليوميّة، وإنْ تحدّدت قصْديّتها بوَصف الوقائع المعيشة، فهي تحتاج أيضًا إلى الاستعارة السرديّة وبعض من أداء التخييل لَحْظَةَ يُسفر التواصُل بين الحدث المُنقضي والذات الشاهدة المُتذكِّرة عن انفعال قد يتجاوز حدود المعيش المرئيّ الحِسيّ إلى حالات الذات الساردة وتقلّبات الوُجود النفسيّ الحاضر بكثافةٍ، آنَ أداء فعل الكتابة بالاسترجاع.

فكيف يتعالق وصف الوقائع والحالات في «جولة بين حانات البحر المتوسّط» لـ عليّ الدوعاجيّ ؟ كيف يتناصّ أدب الرحلة والسيرة الذاتيّة والمذكّرة واليوميّة في منظوم «سرد مُختلِف » هو مِن قبيل الجنس الأدبيّ الهجين الّذي اختاره عليّ الدوعاجي بقصديّة الكتابة وعفويّتها مَعًا لِأداء تجربة عارضة مُختلفة في حياة تمثّلت في السفر تحديدًا ؟

3-النصوص – العتبات.

تستوقفنا النصوص – العتبات (para – textes) لِأهمّيّتها في تمثُّل اطّراد السرد ومعرفة أطواره اندفاعًا وتراجُعا، تمدُّدًا والتواءً، تصريحا وتلميحا، إظْهارًا وبعْضا من إضْمار.

أ- النصّ- العتبة الأوّل أو العنوان الرئيسيّ:

تقصّد عليّ الدوعاجي صياغته بأسلوب لافت للنظر حيث «الجولة» موصوفة بَدْءًا « بالبيْنيّة» الدالّة على التردُّد أو «التسكّع» بين أمْكنة مخصوصة (حانات) داخل مكان جامع (البحر المتوسّط). ومتقبّل هذا العنوان الرئيسيّ سيذهب به الظنّ إلى أنّ الحكاية ستدور أحداثها داخل حانات فحسْب أو رُبّما بادر عليّ الدوعاجي بِوَضْع العنوان الرئيسيّ لِحكايته وهمّ بأداء حدث الانتقال من حانة إلى أخرى لِوصف عوالم شتّى داخل مُدُن بحْريّة متوسّطيّة، ثُمَّ عَدَل عن الفكرة لِيُنهي بذلك أُفُقَ انتظارنا ويفتح الحكاية على شتّى الأحداث الأخرى. وبذا يظلّ العنوان الرئيسيّ مُخَادعًا، كأنْ يعدَ ولا يفي بالبعض القليل من المنتظَر، يُثير ولا يُحقّق الرغبة كَاملَةً، يزيح بعضا قليلا من الستارة عن الوقائع ولا يزيلها تمَامًا ليظلّ الحدث الرئيسيّ من وصف الرحلة رهين العنوان، وعَدَا ذلك فأحداث أخرى داخل فضاءات مفتوحة بالموانئ والمُدُن والساحات والشوارع، وفي بعض الأمكنة المُغْلقة الّتي سيظهر بعضها في متن الحكاية. ولعلّ نصّ «الجولة» لمْ يُكْتب أو لمْ يُنشر كامِلاً، إذ اعتمد المُحقّق ما ظهر منها في كلّ من مَجلّة «العالم الأدبيّ» و«المباحث» ابتداءً من سبتمبر 1935 إلى فيفري 1936 الّتي أعادت نشرها بين شهريْ جويلية وسبتمبر 1944 (10).

> **كيف يتناصّ أدب الرحلة والسيرة الذاتيّة والمذكّرة واليوميّة في منظوم سرد مُختلف هو الجنس الأدبيّ الهجين الّذي اختاره الدوعاجي**

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلاّ أنّ العنوان الرئيسيّ في صلته «بالجولة....» يُفارق بين ما يُقالُ ولا يُقالُ أو يُقالُ بعضه لا كُلّهُ وبين ما يُقال صَرَاحةً وما ينقال تلميحا. وهي، لاشكّ، من عناصر التشويق في أداء الحكاية والبعض الكثير، رُبّما، من تدخُل مجتمع الحكاية عبر الذات الكاتبة لمُمارسة بعض من الرقابة الذاتيّة ضمانا لِنشر الحكاية وتفادي عديد المضايقات في ثلاثينات القرن الماضي بتُونس رغم التزام الكاتب بصريح العبارة عند البَوْح بتغليب «الحانات والمقاهي» على غيرها من الأمْكنة، كالقوْل الوارد في المتْن الحِكائيّ : «أمّا اختياري للعنوان « «جولة بين حانات البحر المتوسّط» فهو لتقرير حقيقة ما قُمنا به في جَوْلتنا على مواني هذا البحر الزاهر، فإنّنا لَمْ نَرَ مِن هذه المواني إلاّ حاناتها ومقاهيها، ولا أحسب الحديث عنها يُسْئم أحَدًا أبَدًا... حتّى الّذين يختمون لَذّتهم «بأعوذ باللّه من الشيطان الرجيم» [11].

ب- النصوص – العتبات الأخرى أو العناوين الفرْعيّة.

« السفر إلى كورسِيكا».
« نيس».
« على الأنقكور».
« نابُلّي».
الرجوع إلى نابلّي».
إلى بيرة».
«ثُمّ إلى أثينا».
« لماذا عدلت عن دليل إلى دليلة».
«الأكروبول».
« الدَرْدنيل، بين الغرْب والشرق عشرون مِتْرا من الماء لا أكثر».
« الفجر على مآذن إسطنبول».
« إسْطنبول».
في شوارع إسْطنبول».
من إسْطنبول إلى إزمير، دُوار البحر».
« إزمير».

يلاحظ قارئ هذه النصوص – العتبات الصُّغرى الّتي عَنْوَنَ بها عليّ الدوعاجي فصول «جولته...» « اتّباع التسلْسُل الزمنيّ والمكانيّ في وصف الرحلة على الباخرة انطلاقا من حلق الوادي بضاحية تونس وتوجُّها إلى فرنسا عبر سردينيا ثمّ كورسيكا فنيس ومرسيليا ثمّ إيطاليا عبر مدنها الساحليّة وخـــاصّة نابلّي وبيرة (le pireé)، ثمّ أثينا باليونان فتُركيا مُرورًا بمضيق « الدردنيل»، ووُصولا إلى إسطنبول فإزمير. فالملاحظ عند قراءة هذه العناوين الفرعية ما يلي:

أ-يُمْكن الاستعانة بخارطة منطقة البحر الأبيض المتوسّط لمعرفة الخطّ البحريّ تحديدًا الذي اتّبعتْه باخرة عليّ الدوعاجي في «جولته» المذكورة [12]، إذْ ما وصفه سَرْدًا يستجيب تماما لتسلْسُل البلدان و المُدن التي اتّبعتْها الباخرة صُعودًا إلى الجنوب الفرنسيّ فنزُولاً إلى جنوب إيطاليا عبْر مضيق صقليّة عند ريجيو (Reggio)، ثمّ التوجُّه إلى الشرق حدّ البيرة، الميناء اليونانيّ، فأثينا، ثمّ الصعود من جديد في اتّجاه الشمال الغربيّ لتُرْكيا مُرورًا بجُزُر يونانيّة عديدة إلى الدردنيل وعديد الموانئ الصغرى، فإسطنبول وإزمير.

ب-يُمثّل المكان بصفته التشميليّة الواردة في العنوان الرئيسيّ وبتعدّده واختلافه عند استقراء العناوين الفرعية الخيْط الناظم بين فصول الرحلة، وهو المرادف التقريبيّ للحريّة، إذا نظرنا إلى حدث الرحلة المرجعيّ على كونه

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

انطلاقا في عالم البحر المُنفتح بمختلف بلدانه وموانيه ومُدنه فرَارًا مُؤقَتا من المكان المنغلق.

كذا يقترب نصّ « الجولة... » عند قراءة النصوص-العتبات من أدب الرحلة الّذي يصل بين التاريخ والجغرافيا، بين الزمان والمكان، ولكنْ بمنظور جديد مُختلف ينتصر للّحظة (الآن) على الماضي بما في ذلك مواقف النظر إلى الآثار في بومبيي (Pompei) بإيطاليا والأكروبول باليونان ومعالم إسطنبول الإسلاميّة وينزاح عنه إلى أداء المتعة (jouissance) حينما يتحرّر المكان الموصوف سَرْدًا من مغلق مكانيّته لتنشرح به النفس وتنطلق حُرّةً طليقةً بعظيم الماء وانفتاح الأفق وتعدّد المُدن واختلافها عند مشاهدة البصر وحلم البصيرة.

ج-إلاّ أنّ علي الدوعاجي اكتفى بسرد أحداث الذهاب في «جولته» ولم يصف العودة.

فما نُشر من الرحلة أو ما أنجزه الدوعاجي كتابةً لها لا يُمثّل إلاّ النزْر القليل منها، إذْ توقّف السرد عند إزمير بتُركيا في حين وَرَد في المتن الحكائيّ البعض الكثير الآخر منها، بما تضمّنه نصّها اختصارًا: « وُجهتنا علامة استفهام (؟) هائلة تبتدئ في فرنسا وتمرّ بإيطاليا واليونان وتُركيا والشام، ونُقطتها- في نظري على الأقلّ - مدينة الإسْكنْدريّة، وهي آخر وأهمّ بلاد في رحلتنا»[13].

فإذا التجأنا إلى «الأطلس» الجغرافيّ تبيّن لنا طريق الإياب مُختلفا عن طريق الذهاب، إذ مرّت الباخرة عند العودة بقبرص ثمّ سوريا ولبنان وفلسطين فمصر وتحديدًا الإسكندريّة، ثمّ ليبيا فتونس[14].

فهل انقطاع الحكاية ناتج عن ضياع النصّ أم لانتخاب الكاتب ما ارتآه جديرًا بالاهتمام،

ما نُشر من الرحلة أو ما أنجزه الدوعاجي كتابةً لها لا يُمثّل إلاّ النزْر القليل منها، إذْ توقّف السرد عند إزمير بتُركيا

ولمدى إعجابه أيضا بالحياة الحُرّة المتوثّبة في مُدن شمال البحر المتوسّط عكس الحياة العاديّة الرتيبة، كما رآها، في مُدن جنوبه ؟

فإذا غلّبنا فكرة الانتخاب وقطْع الحكاية بالذهاب دون الإياب تأكّد لنا القصد من السرد، مثلما أوضحه في بَدْء نصّ «الجولة...» وهو الإمتاع، لا غَير. أمّا وصف بعض الأمكنة والعادات والتقاليد فهي من قبيل التضمين الّذي يُرادُ بِهِ أداء قصْديّة الإمتاع وليس الإلتزام بمُسبق الجنس الأدبيّ مُمثّلا في «أدب الرحلة».

4-بنية الحكاية - **الجَوْلة**.

يتّبع عليّ الدوعاجي في بنية حكايته التسلسُل العاديّ لأحداث، بما يُشبه المذكّرات «واليوميّات» مستخدمًا في ذلك العلامات الزمانيّة والمكانيّة مُمَثَلَةً في المدن. وإذا الكتابة السرديّة «حديث» على حدّ عبارته، بِمَا يعنيه هذا اللفظ من عفويّة وتحرّر أيضا من مسبق الالتزام بجنس أدبيّ بعينه، كما أسلفنا: «لا أعرف من أين ابتداء الحديث بالضبط، وكُلّ ما أعرفه هو أنّي عزمت على كتابة هذه الرحلة الّتي قُمنا بها في صيف عام 1933 [15].

فيُقارب عليّ الدوعاجي «بالحديث» معنى البوْح قريبًا في هذا الأداء من السيرة الذاتيّة التي لا تتعارض مع أدب الرحلة تماما. أمّا «العزم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على الكتابة» فهو من هذا القبيل، وبدافع التسلية بالكتابة ذاتها، ليتعالق بذلك هدفان في منظومة قصْديّة واحدة منذ البَدْء: بيان أهمّيّة الرحلة في حياة كاتب لإثبات اقتراب النصّ من « أدب الرحلات» و«السيرة الذاتيّة» مَعًا، وأداء الحاجة إلى الاحتفاظ الشخصيّ بعديد التفاصيل الهامّة خَوْفًا عليها من النسيان والتلاشي، وفي ذلك أداء «للمذكّرة» و«اليوميّة» رغم تباعُد الأيّام المُدَوّنة وغياب عديد العلامات الزمنيّة الدالّة عليها. وبين «الحديث» و«الكتابة» ضمير مُفرد مُتكلّم يُعالق بين أنا-الكاتب وأنا-السارد في مَوْقع واحد مُشترك.

كذا تتّصف بنية الحكاية بالتعاقُب العاديّ للأحداث، إذْ أسهم الفارق بين زمن الأحداث وزمن الكتابة[16] في العدول عن «المذكّرة» واليوميّة «ومعتاد «أدب الرحلة» إلى ما يُقارب نصّا روائيًا لم يتحقّق اكتماله نتيجة توقّف الكاتب عن الاستمرار في إنجازه[17]. مثلما تقترب فصول « الجولة...» من البناء القصصيّ، إذْ تعمَّد الكاتب إنشاءَها مُنفصلةً عن بعضها البعض رغم الخيط الرابط بينها، كأن يستقّل كُلّ منها بزمن خاصّ ومكان وموقف وشخصيّات.

لذلك أمكن قراءة «الجولة» مُوَحَّدَةً ومُجزّأةً في آنٍ واحد، لما يتّصف به «الجُزء» في ذاته من تناظُم نتيجةً كتابته مُنفردا ضمن التزام بنشر « الجَوْلة ...» في حلقات مُسَلْسَلَةً بمجلّة «العالم الأدبيّ، من سبتمبر 1935 إلى فيفري 1936. وقد ساعد النسيان الناتج عن الفارق الزمنيّ والحنين إلى الجميل المُمْتع المُنقضي والرغبة في إضفاء البعض الكثير من الصفة الاستعاريّة الحكائيّة على إكساب نصّ «الجولة...» قيمةً أدبيّة سرديّة لا تكتفي بِوصف الوقائع بل تُكسبها دلالةً ذاتيّة وتشحنها بروحِ المزْح والجدّ الخافت في آنٍ واحد كي تُقارب سرديّتهاَ بهذه «الخفّة» الدالّة على «البساطة العميقة» أبعد حالات الوُجود.

فإذا بحثنا في الصفة السرديّة العامّة «للجولة....» وخُصوصيّة كُلّ جزء منها تبيّن لنا زمن الأحداث حركة استرسال تُقارب زَمَن الرحلة المعتاد وتختلف عنه بحُكم الاستذكار والانتخاب، إظهارًا وإضمارًا، كشفا وإخفاءً، ليتّخذ السرد له بِما هو أبعد من مُطابقةِ «أدب الرحلة» و«السيرة الذاتيّة» و«المذكّرة» و« اليوميّة» العديدَ من الصفات الجماليّة الماثلة في أدبيّة كُلّ من القصّة والرواية بالمُؤتلف والمختلِف بينهما نتيجَةَ التشميل (الجولة) والتجزيء (مواقع الجولة).

فأمْكن، بناءً على السابق، اعتبار الجولة حَدَثا مرجعيّا تتولّد عنه كُلّ الأحداث في الواقع وواقع السرد. مثلما يبدو الضمير المفرَد المتكلّم الذي هو أنا - الكاتب دائم الحضور باعتباره شاهدًا على الأحداث وساردا لها، وهو إلى ذلك أبرز الشخصيّات الفاعلة والمتفاعِلة مع سياق الجولة العامّ.

فإذا بَحَثْنا في نسق استرسال الجولة بمختلف أطوارها تبيّن لنا نظام الاطّراد كالآتي:

أ - بيان القصد من كتابة الرحلة ضِمْن «السفر إلى كورسيكا».

وقد تحدّد هذا القصد بتفادي الحديث عن «المتاحف والمعامل وأعماق البحار وعجائب الطبيعة وشواهق الجبال وأعماق الكهوف والشوارع والميادين والحدائق والعمارات...»[18]، لأنّ الدُوعاجي لا يُريد بنصّه أن يكون من «كُتُب الرحلات تحديدًا»،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإنّما الحافز على كتابة «الجوْلة...» هو التسلية بَدْءًا وانتهاءً [19].

وإذَا الفصل الأوّل من «الجولة...» مجال لبيان القصد من الرحلة وتحديد وسيلة الركوب (الباخرة) وطريق الرحلة ذهابًا وإيابًا، ثُمّ بَدْء الاقتراب من جزيرة كورسيكا الفرنسيّة، وتفاصيل أخرى «للرجل السويسريّ» المُسافِر والنوتيّ...

ب- حكاية المُدُن.

تعرض نيس لَيْلا بـ«جمال عمارتها وحدائقها النظيفة» وسحر نسائها، نيس «مدينة الحُبّ الإبليسيّ». فتَتَعاقب الأحداث بتواتُر المدن: «الكوت دازير» ومرسيليا ونابلي وبومبي وبيرة وأثينا وإسطنبول وأزمير... وبين وصف مدينة وأخرى يمثل عالم الباخرة «بدرجاته الثلاث» و«الأكروبول» وعلامات الطريق بمثابة خيوط السدى الواصلة بين أجزاء السرد (نسْج الحكاية).

ج- حكاية الشخصيّات.

وكما تتّصف الأحاديث الخمسة عشر بالخُصوصيّة في أداء البنية السرديّة نتيجةَ التغايُر في المواقع والمواقف تتعدّد الشخصيّات لِتختلف وظائفها بين حضور عامّ يشمل كُلّ «الأحاديث»، تقريبا، وحضور عارض لا يخصّ إلاّ سياقات مُحَدَّدَة، كأن تظهر لتختفِي باختفاء الموقع والسياق. لذلك أمْكن التمييز بين ثلاثة أصناف كبرى من الشخصيّات:

- **الشخصيّة ذات الحضور الدائم في مختلف الأحاديث - الفصول مُمثّلَةً في أنا - الكاتب والسارد.** فهي الشاهدة على ما حدث بالاسترجاع والكتابة.

> **الثابت التقريبيّ أنّ الومضات السرديّة الخاصّة بالسيّدة «المعرفة الكاملة» يُرادُ بها ضَرْبًا من الترجيع الهزليّ**

- **الشخصيّة ذات الحضور المتكرّر، لا الدائم**، كأن نذكر السيّدة «المعرفة الكاملة»[20]، وهي من رُكّاب الباخرة. وقد بَدَا حضورها في فصول «نابلّي» و«الرجوع إلى نابلي» و«الأكروبول» و«الدردنيل» و« إسطنبول» و«في شوارع إسطنبول» و«إزْمير».

فنتساءل نتيجة تكرار حضورها: لماذا شدّت هذه المرأة نظر الكاتب - السارد؟ هل لحُمقها، كما ارتآه صاحب « الجولة...»، فَرأى فيه طرافة نادرة، لذلك تعمّد ذكرها بين الحين والآخر لإكساب العمل السرديّ الدعابة الّتي التزم بها منذ شروعه في الكتابة ضمن ما أسماه «التسلية»؟

الثابت التقريبيّ أنّ الومضات السرديّة الخاصّة بالسيّدة «المعرفة الكاملة» يُرادُ بها ضَرْبًا من الترجيع الهزليّ، إذا جازت العبارة، الّذي يُكسِب مسارّ الحكاية إيقاعا خاصّا يعود بها إلى دائرة التسلية، وإثر مواطن الاسترسال عند وصف الحياة في إسطنبول والتحوُّلات في تُركيا بعد إصلاحات مصطفى كمال أتاتورك.

- **الشخصيّات المَوْقعيّة والعارضة.** فلِكُلّ فصل شخصيّة ثابتة (أنا - الكاتب والسارد) وشخصيّات تظهر داخل سياق الفصل لتختفي بانقضائه، تقريبا، كـ«الرجل السويسريّ»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المِهذار والنوتِيّ وبعض الركّاب في «السفر إلى كورسيكا» و«النساء» والرجال في «نيس» و«أحد الأجوار» في «على الأنقكور» و«الدليل السياحيّ الإيطاليّ «وزوج» المعرفة الكاملة «والمدرّس «حامض المعارضة»، حسَب تسميته، الّذي لا يُوافق على شيء، كما وردت بعض ملامحه الدالّة عليه في « نابلّي»، وحرفاء المطعم في « الرجوع إلى نابلّي»، والشابّ الإسرائيليّ في «البيرة»، والفتاة اليونانيّة في «لماذا عدلت عن دليل إلى دليلة»، والفتى القُبْرصيّ في «الدردنيل»، وسُكّان إسطنبول والراقصة التُرْكيّة ووالدتها في «شوارع إسطنبول»، والرجل التركيّ الّذي نصح الجميع بشرب الجعة استعدادًا للعاصفة القادمة وآلام البطن في «من إسطنبول إلى أزمير، دُوار البحر»، وسُكّان إزمير وألاعيب الصرّافين والفرنسيّ صاحب المكتبة في إزمير...

وإذا بنية الحكاية - الجولة ثالوث عناصر كُبرى:

1- أنا - الكاتب والسارد.

ب-الأحداث تتماهى والمُدن وما في المُدُن من مواقع ومواقف جادّة وهازلة، أو جادّة في غالب الأحيان حوّلها أنا - الكاتب والسارد إلى هازلة بدافع كتابة التسلية.

ج- الشخصيّات، وهي في الغالب وُجوه وحركات سعت الذاكرة الساردة إلى إنْقاذ بعض سماتها المُتبقّية من النسيان الكامل. فبدت أطيافا عابرة عَدَا المُدُن باعتبارها أماكن وشخصيّات إضافةً إلى شخوص مَثّلت في زمن الرحلة لحظات سعادة. لذلك تركت آثارها في الذاكرة، فحرص السارد على استعادة البعض من ملامحها الجسديّة والنفسيّة، كـ«المعرفة الكاملة» و«حامض المعارض» و«الفتاة اليونانيّة والراقصة التُرْكيّة»..

وكما انبثقت كتابة الرحلة من الذاكرة فقد حاصرها النسيان بَدْءًا وانتهاءً، ذلك ما يجعلنا نُسلّم، تقريبا، بأنّ انقطاع وصف الرحلة ناتج في الأساس والمرجِع، حسب تصريح الكاتب، عن النسيان أيضا، كقوله في خاتمة نصّ «الجولة...»: «هذا كُلّ ما تحمله ذاكرتي الواسعة الخروق لزيارتنا مدينة أزمير، وقد نزلنا إليها العاشرة صباحا وغادرناها في منتصَف الليل، وأشيرُ إلى حضرات القُرّاء أن لا ينسوا عند زيارتهم لهذه المدينة أن يقصدوا البنوك لإبدال نُقودهم وأن لا يدخلوا مكتبة قطّ ويصرفوا كُلّ نقودهم في مطاعم «الكباب»، فهي لذيذة جدّا والسلام»[21].

لئن أحضر الكاتبُ الساردُ القارئَ عند البَدء والاختتام باعتماد الخطاب المباشر للتواصل معه على شاكلة تَعَاقُد شبه ضمنيّ ولتقديم خاتمة موصوف الرحلة بأسلوب مَزْحِيّ يتّخذ له صفة ما يُشبه الدليل السياحيّ فإنّ الخاتمة، على وجه الخصوص، تُرجّح الرأي القائل بانقضاء النصّ أو انقطاعه نتيجة الملل، رُبّما، الّذي أصاب النفس الكاتبة، وللاعتقاد أيضا بأنّ القصد من الكتابة - التسلية قد تحقّق.

5- ثابت القصد السرديّ: التسلية في الحكاية وبالحكاية.

فما هو الحدّ الفارق، إذن، بين الجِدّ والهزل في «جولة بين حانات البحر المتوسّط»؟

يبدُو هذا السؤال أوسع مدى من «الجولة...» إذْ يشمل مُجمل أعمال عليّ الدوعاجي الأدبيّة ونصوصه القصصيّة، على وَجْه الخُصوص. وقد يتعالى الجدّ في قصص مِثلما يتعالى الهزْل في قصص أخرى لِتصطبغ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جُلّ القصص الأخرى بِظاهر الجِدّ وباطن الهزْل نتيجةَ التواصُل المتين القائم بينهما.

و إذَا خصّصنا البحث في هذه الظاهرة من خلال نصّ « الجولة. . . . » فإنّ «الجدّ الهازل « أو «الهزل الجادّ» أسلوب يتنزّل في المقام الأوّل ليسم أدبيّة نصّ « الجولة . . .»، كغيره من نصوص عليّ الدوعاجي الأدبيّة الأخْرى. فيكاد لا يخلو أيّ فصل من الرحلة من الدعابة عَدَا بعض الاستطرادات الوصفيّة، مثل الوارد في «نيس» و«إسطنبول»، على سبيل المثال .

إنّ قارئ الومضات الهزليّة الّتي تندرج، كما أسلفْنا، ضِمْن أسلوب أداء التسلية في « الجولة. . . .» يُدْرك مدى إتْقان عليّ الدوعاجي فنّ الرسم الكاريكاتوريّ بالكلمات، إذْ يستخدم استعارات وصفيّة إضحاكيّة شتّى عند الإحالة على الهيئة والحركة والقول، كأنْ نستدلّ ببعضها كالآتِي :

أ- الأداء الهزْلي بوصف الهيئة :

- «عملاقيّة القامة، ضخمة الصدر والعَجُز، ضامرة البطْن، نحيفة الساقيْن حتّى كأنّهما لِشخص آخر (ص17) .

- «ولعلّ سمني وضخامة رأسي، إذْ ذاك، يحملان الناظر على «الاعتقاد بطيبتي»، فاستثاقني على أسراره كُلّ الثقة، وليس في أسراره ما يُخشى عليها من الذيوع. . . .» (ص 35) .

ب- الأداء الهزليّ بِوصْف الحركة .

-«وتصوّرْ دَهْشتي عندما وجدتُ أنّ قاعة الطعام «الّتي طالما فتّشت عنها» تقع قُبالةَ غُرفتي بالضبط، يفصلني عنها باب صغير لم أنتبِهْ إليه» (ص22) .

ما انبثقت كتابة الرحلة من الذاكرة فقد حاصرها النسيان بَدْءًا وانتهاءً، ذلك ما يجعلنا نُسلّم بأنّ انقطاع وصف الرحلة ناتج في الأساس والمرجِع

- «وكان يُمثّل «المعارضة» في رحلتنا هذه رجل سمّيتُه «حامض المعرفة»، وهو يحترف في بلاده مِهنةَ التدريس،و هو مُتأثّر بها إلى درجة أنّه يجمعنا حيثما وُجدنا (. . .) لِيُلقِي علينا دَرْسًا مَجّانيًا. . . »(ص 27) .

- «وُضِعَ أمامي طبق مِنْ هذه الجِعاب اللّذيذة واحترت في كيفيّة لفّها حول الشوكة»(ص 32)

- « ووجدتُ أنّها لم تصوّر مِنّي إلاّ رِجْلي، لا غير!» (ص44)

- « غادرت الفراش آسِفا، وقلّما تركته غير آسِف. . . .» (ص60)

- «فكانت الأمواج تهرب خائفة وتتركني أرسب ذلك النوع من الرسوب الّذي نُسمّيه في لغتنا التونسيّة «عوم الفاس» . ولولا أنّ جماعة أدركوني وانتشلوني من عبث الأمواج لَكُنت الآن في ضمن ساكني مقبرة الجلاّز» (ص82).

- «وبعد خروجي من المكتبة تذكّرت أنّني طالعت هذا الكتاب من قبل، فأوحى إليّ حُمقي أن أقذف بهذا الكتاب في الماء، ففعلْتُ والخليفة على اللّه. . . .» ص (83) .

ج- الأداء الهزليّ بوصف الأقوال.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- «ثمّ إذا السويسري مُسْتغرقًا في حديثه يضحك ضحْكَةً سَكسونيّة، ويُقهقِه قهْقهَةً لاتينيّة . . . .» (ص 11)

- «كانت لا تفوتها الصغيرة ولا الكبيرة حتّى تسأل وتُلِحّ في السُؤال . . .» (ص26)

- «وهو يتكلّم العربيّة كطه حسين حرْفا بِحَرْف . . .» (ص 41)

لقد وردت هذه الومضات الهزْلية وغيرها على شاكلة استطرادات تدعم أسلوب الدعابة وأداء التسلية. فأمْكن بها تحرير الكتابة من جاهز «أدب الرحلة» وطابعها الجادّ في وصف البلدان والمُدُن والعادات والتقاليد، وذلك لاعتقاد الذات الكاتبة في كونها قادرة على الالتزام بهذا الجنس الأدبيّ الّذي يسْتلْزم ذاكرة قويّة لا تتوفرّ لديْه ومنهجا تعليميّا هو في غنى عنه.

كذا تندرج هذه الومضات الهزليّة في صميم القصد المرجعيّ من كتابة «الجوْلة. . . .» الّذي هو التسليّة، وما قد يُسْفر عنها في الخفاء من دلالات الجِدّ المُظهَر حينا والمُضمَر أحيانا.

إنّ قارئَ الاستعارات الهزْليّة المُنْبثّة في مسارّ الحكاية يُلاحظ غلبة الأداء الهزليّ بوصف الحركات يليه وصف الأقوال، ثمّ الهيْئات، لينخرط بذلك في السرد الحديث الّذي يستقدم إليه مختلف أساليب الحِكاية، مثلما ينفتح على سيمياء المسرح والسنما عند توصيف المشاهد العامّة والخاصّة والنظر إليها على كوْنها متحرّكة، لا ساكنة.

وإذا العين الرائية في «الجولة. . .» تترصّد كُلّ التفاصيل داخل المشاهد وضمْن المواقف، وفي الأماكن المفتوحة والمُغلَقَة على حَدٍّ سواء.

فيتعالق مُسْتويان للسرد:

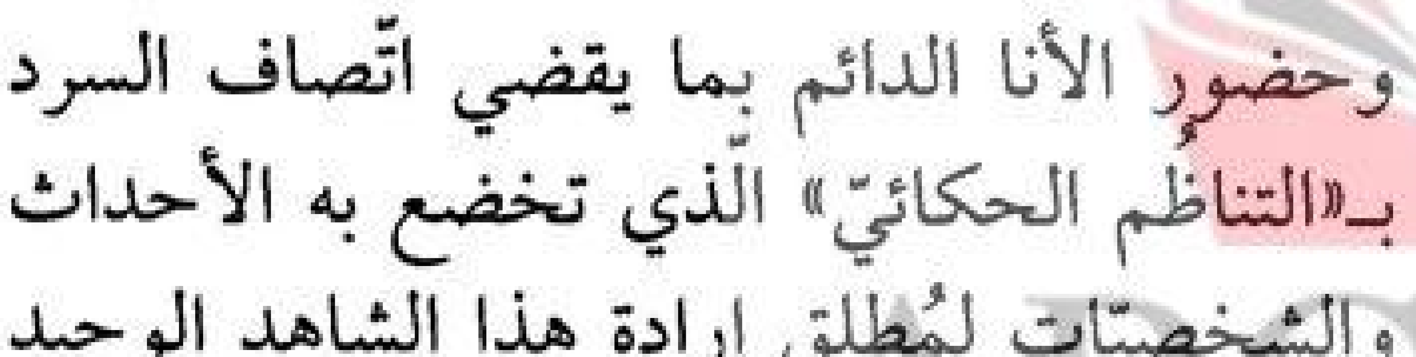
أ -سرد مُحايِد في الظاهر، كأن يتباعد السارد الواصف عن الموصوف، كالّذي يظهر مِن مُدُن وعمارة وآثار.

ب- سرد ذاتيّ يندسّ داخل نسيج السرد الأوّل. وقد ظهر عند الحديث عن الذات وما تتّصف به من كسَل وفوْضى (السفر إلى كورسيكا) ونزوات ورغبات («نيس» و«شوارع إسطنبول»)، وفي الومضات الهزليّة المذكورة الدالّة على الرغبة الدائمة في ذمّ الذات والآخر. ونجد هذا النوع من التجلّي النفسيّ في جُلّ فصول « الجولة. . .»، كما أسْلفْنا.

إلاّ أنّ السرد الذاتيّ يظلّ جاذبا نتيجةَ توحُّد كُلّ من الذات الكاتبة والذات الساردة وحضور الأنا الدائم بما يقضي اتّصاف السرد بـ«التناظم الحكائيّ» الّذي تخضع به الأحداث والشخصيّات لمُطلق إرادة هذا الشاهد الوحيد على ما حَدَث ومرجع الذاكرة المُفْرَد.

لذلك يتعالق السرد المحايِد والسرد الذاتيّ، هنا، كما هو الشأن في العمل الروائيّ القائم على السرد الحكائيّ المتناظم حيث السارد شخصيّة تندرج ضمن الحكاية. فتنتفي المسافة الفارقة بين الكاتب والسارد في «الجولة. . .»

ونتيجَةَ هذا الواقع يظلّ السرد الذاتيّ جاذبا للسرد المُحايِد أو بَعْضا منه، إذا جاز القول، تبعا للخطاطة التالية:



6 - من قبيل الخاتمة: حريّة الكتابة - كتابة الحُريّة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنّ رفض التزام عليّ الدوعاجي بجنس أدبيّ بعيْنه أوْ لِوَحْده، وتحديدا «أدب الرحلة» أو «السيرة الذاتيّة» أو «المذكّرة» أو «اليوميّة» هو في صميم انتهاج سبيل حريّة الكتابة عند الاستجابة لرغْبة البوْح بِبعض الانطباعات الحاصلة مِن رحلة مضى عليها ما يُقارب العاميْن قبل إقرار العزم على التدوين بعد تردُّد دَامَ زمنا ليس بالقصير. وكأنّ الذات الكاتبة لم تنتصر للرغبة في الكتابة على نقيضها إلاّ نتيجَةَ التسليم بمُسبق هذه الحُرّيّة. لذلك قارب فعل الكتابة مختلف الأجناس السرديّة المذكورة، إذ نجد بعض ملامحها الأسلوبيّة في مدار «الجولة...» التناصيّ، مثلما انزاح عنها بعفويّة الكتابة ذاتها حينما سعى إلى أداء «سرد مختلف» هو من قبيلِ جنس أدبيّ سرديّ جامع آثر «الهجانة» بتعدُّد الأساليب على الجنس الأدبيّ الواحد والأسلوب المُفرَد، إنْ ثبت وُجودهما في واقع الكتابَة الأدبيّة، قديمها وحديثها.

كذا الحرّيّة في «جولة بين حانات البحر المتوسّط» هي العفويّة الكاتبة، وهي مرجع القيمة الجماليّة والأخلاقيّة الماثلة فيها والمُحايِثة لها، حرّيّة لا تدين بمذهب جاهز في الوُجود، بل تُؤثر الريْبة على اليقين، وحيرة السُبُل على ثابت الوضْعيّة، والفوضى على جاهز النظام [22].

فيعسر إبانة الحدود الفارقة عند قراءة «الجولة...» بين أسلوب سرديّ وآخر، وبين الجدّ والهزل، وبين الواقع وما وراء الواقع حيث تتدخّل الذات الكاتبة لِتُمارس ألاعيب «الكتابة النَزقة» بُغْيَةَ تسلية الذات قبل تسلية الآخر (القارئ) أو تسْلية الآخر بتسْلية الذات

إنّ قارئ الاستعارات الهزْليّة المُنبثّة في مسارَ الحكاية يُلاحظ غلبة الأداء الهزليّ بوصف الحركات يليه وصف الأقوال، ثمّ الهيْئات، لينخرط بذلك في السرد الحديث

في عمل سرديّ واحد مُشترَك يُحيل على أصْل جامع بِضرْب من الاسترجاع الذاتيّ المُظهَر والمُضمَر، وبالاستباق الّذي يستدعي القارئ واحِدًا مُتعَدِّدًا بما يمثّله النصّ عند الانفتاح على قادم الأزمنة من إمْكانات عديدة للاستقبال.

و«هذا نقص أعترف به». بهذه الجملة الواردة في مطلع «الجولة...» الّتي أراد بها عليّ الدوعاجي التدليل على فوضويّته نُدْرك البعض الكثير من معنى «النُقْصان» القائم في صميم الذات مُتولّه في العالم. فالنُقصان هو اللاّ- مُكتمل كتابةً ووُجودًا، تتردّد معانيه في أعمال المُبدعين وعامّة الناس بأشكال ووضعيّات مختلفة، نقصان مَن يبحث له عن معنى بعيدًا عن جاهز المعنى، عن أسلوب أو أساليب للكتابة السرديّة بـ«السرد المُختلِف»، بـ«هجانة» الكتابة الأدبيّة الّتي تبحث لها عن أصل / أصول خارج دائرة الأشياء المعتادة، نُقصان قادر على الإبداع لأنّه لا يرى بديلا عنه إلاّ بحرّيّة الكتابة وكتابة الحُرّيّة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش:

1- جورج غريب، «أدب الرحلة، تاريخه وأعلامه، المسعودي-ابن بطوطة-الريحاني» لبنان: دار الثقافة، ط3، 1979 .

2- الفجر على مآذن إسطنبول، «الجولة...»، ص 61-60 .

3- الدكتور إحسان عبّاس، «فنّ السيرة»، الأردنّ: دار الشروق للنشر والتوزيع، ط6، 1992، ص 84.

4- «إنّنا كلّما أوغلنا في البحث عن الحدود الفاصلة بين السيرة الذاتيّة والمذكّرات ازددنا يقينا من أنّها غائمة زئبقيّة قُلّب وهميّة».

جورج ماي، «السيرة الذاتيّة»، تعريب محمّد القاضي وعبدالله صولة، قرطاج: بيت الحكمة، 1992، ص 137.

5- السابق، ص 139 .

6- السابق، ص 149 .

7- تُحيل الشخصيّة (personnage) في اللاّتينيّة على «الشخص» (persona) أي القناع، وقد تَبَلْور مفهوم الشخص-القناع في المسرح قبل تحوُّله إلى «موجود لغويّ» في السرد الحكائيّ، فالروائيّ والقصصيّ .

Pierre Glaudes et Yves Reuter, «Le personnage», Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, 1998, p 16 .

8 - Mohamed Farid Ghazi, « Le roman et la nouvelle en Tunisie, Maison Tunisienne d'Edition, 1970 .

و يمكن الاستدلال، هنا، على حضور تقنيات جون دوس باسوس في أداء الوصف السرديّ لدى عليّ الدوعاجي بذكر الإلماحات الهزليّة الملازمة لسرد التفاصيل، كتصوير الرضيع في المهد المحمول « بدُودة الأرض» ووجه «عازف الكمنجة» بوجه قرد، ووصف صلعته، وما ينتشر في عموم نصّه الروائيّ من دقيق الأوصاف الخاصّة بالهيئة واللّباس والحركة والقول ....

John Dos Passos, « Manathan Transfer », traduit de l'anglais par Maurice Edgar coindreau, France, Gallinard, 1928 .

9 - Jaap Lintvelt, « Essai de typologie narrative, le point de vue , Théorie et analyse » Paris : José Corti, 1989, P19 .

10- من مقدّمة « جولة بين حانات البحر المتوسّط»، لعليّ الدوعاجيّ، الدار التونسيّة للنشر، ط2، 1977 .

11- السابق، ص 11 .

12- Guy Bonnerot, « Atlas pratique » France : Megellan, 1977, p 23

13- «جولة بين حانات البحر المتوسّط » ص 11 .

14 - « Guy Bonnerot, « Atlas Pratique

15- « جولة بين حانات البحر المتوسّط»، ص 9 .

16- يعود زمن الرحلة، كما أسلفنا، إلى صيف عام 1933. أمّا الكتابة فقد بدأ الشروع فيها بعد عامَيْن تقريبا، إنْ نظرنا إلى نشر الفصول الأولى من « الجولة ....» ابتداءً من سبتمبر 1935.

17- يُقرّ عليّ الدوعاجي في مطلع « الجولة ....» بأنّه فوضويّ، يُقرّر بَدْء مشروع ثمّ يعدل عنه :«بعد العزم أخذت اليوم في التنفيذ. ولا يكون تنفيذ الأفكار بنفس السهولة الّتي يُعقد بها العزم. وكلّ العسر متأتٍ مِن أنّي لم أتعوّد تنظيم أعمالي ولَست مُنظّما في أفكاري نفسها. فأنا فَوْضويّ منذ خُلقت».

السابق، ص 9 .

18- السابق، ص 10 .

19- «لأنّ رحلتي كانت للتسلية، ولا أطمع من وراء تدوينها إلاّ تسلية القُرّاء» .

السابق، ص 10 .

20- «كانت تصحبنا في الرحلة امرأة تُريد أن تعرف كُلّ شيء، كأنّها سترشّح نفسها لإدارة هذا الكون» .

السابق، ص 26 .

21- السابق، ص 88 - 89 .

22- « ولستُ مُنظّما في أفكاري نفسها . فأنا فوضويّ منذ خُلقت. فقد كان يلذّ لي أيّام الطفولة أن أبدأ طعامي بالفواكه إذا كانت هناك فواكه على المائدة. ومازالت إلى اليوم أطالع القصيدة مبتدئا من خاتمتها، بل من إمضاء صاحبها عقبها. و هذا بلاَ شكّ نقص فِيّ أعترف به، ولكنّي لا أودّ تغييره بِحالٍ» .

السابق، ص 9.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بحوث ودراسات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بقلم : أ. خيرة الشيباني*

المجتمع المدني والحداثة**

مبادرات حرّة... بوعي جديد

يتخلّقُ المفهوم في مجالٍ معرفـيّ ما، ضمن إبْستيميّةٍ ما، وفي سياقٍ تاريخيّ ما، ثمّ يرحل إلى جغرافيات أخرى، ودوائر حضاريّة أخرى، وأزمنة أخرى.

وعبر رحلته هذه، يتطوّر المفهوم ويغْتني ويتحوّل بالاستعمال، وبالحاجات المعرفيّة والاجتماعية التي استدعته، واستحضرته في هذا السياق أو ذاك، كما تتنوّع دلالاته ومضامينه بارتباط بالفاعل الذي تداوله ووظّفه ضمن رؤيته وأهدافه ومصالحه.

وربّما يكمن هنا سرّ قوّة المفهوم، في قدرته على الحياة والاستمرار، وعلى الانفتاح دومًا على مطالب التملّك المعرفي والتوظيف الاجتماعي والإيديولوجي، أي في القدرة على خيانة نفسه والانفصال عن حضنه المرجعي ليواكب تحوّلاتِ الواقع وحقائقَه المستجدّة.

هكذا كان شأنُ مفهوم الدّيمقراطية والحريّة، والدّولة، والحق، والتّسامح، والعقد الاجتماعي، ومفهوم الخليّة والبنية، وغير ذلك من المفاهيم المتداولة في الفلسفة وفي العلوم الاجتماعية والسياسيّة..

وهكذا كان شأنُ مفهوم الحداثة والمجتمع المدني والمثقّف، وهي مفاهيم سنبحث في تشابكها وتعالقها والقواسم الجامعة بينها في إطار السؤال الذي تطرحه علينا هذه الندوة وهو: أيّ دور للمثقّف في ترسيخ قيم المجتمع المدني، وتحديدًا قيمة الحداثة؟

1) فكر الحداثة: فاعليّة الذّات في المعرفة والعمل.

ودون الغوص في تاريخيّة هذه المفاهيم وتحوّلاتها، نشير بدْءًا إلى أنّها وُلدت من رحم الفكر الغربي والممارسة الاجتماعية الغربيّة، وهي تهدم الأنساق الفكريّة والاجتماعية التقليديّة وتبْني حداثتها السياسيّة والاجتماعية إثْرَ سلسلةٍ من التحوّلاتِ العلمية والثقافيّة والاقتصادية العميقة التي ظهرت بداية من القرن السّابع عشر وشملت خلال القرون اللاحقة بشكل متواصل ومتكامل مجالاتِ المعرفة والتقنية، وأشكال ومؤسساتِ التنظيم الاجتماعي والسياسي والقانوني، وذلك

---

* أستاذة فلسفة ـ رئيسة تحرير «أفكار أونلاين»

** ألقيَت هذه المداخلة ضمن النّدوة التي نظمها إتّحاد الكتّاب التونسيّين في 15 أكتوبر 2009 حول «دور المثقّف في ترسيخ قيم المجتمع المدني».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في إطار عمليات بناءِ الدّولة القوميّة وتوسّع سلطاتها وزيادة مساحات الحريّة الفرديّة فيها.

ولقد دأب مؤرّخو الأفكار على وضع هذه الصيرورات التاريخيّة الـمُعقَدة والتحوّلات البنيوية العميقة التي عرفتها أوروبا خلال القرون الثلاث الأخيرة، ضمن مشروع حضاري ضخم، عبّر عن رؤية جديدة للعالم والإنسان، اُصْطُلِحَ عليه بالحداثة.

وربط العديدُ من الدّارسين، وعلى رأسهم هيغل، نشأةَ الحداثة بمبدأ الذاتيّة الفرديّة التي كانت الفلسفةُ الديكارتيّة أوّل حاضنةٍ له، كما جعلَ مضمون هذه الذاتية، العقلَ والإرادة، باعتبار الإنسان مركز المعرفة ومرجعها وباعتبار ذاتيّته ذاتيّة فاعلة.

وقد رأى هيغل في الأحداث التاريخيّة الكبرى التي شكّلت محطات في مسار الحداثة بأوروبّا، وهي حركةُ الإصلاح الدّيني وفلسفةُ الأنوار والثورةُ الفرنسيّة، تأكيدًا على سيادة الذّات وقدرتها على الاختيار والنقد والتمحيص، وعلى الفعل. وكما مثّلت الذاتيّةُ مبدأ الإيمان في حركة الإصلاح الديني، فإنّها مثّلت أيضًا مبدأ المعرفة ومبدأ التعاقُد وتقرير ضوابط العيش المشترك، أي ضوابط وحدود الحياة المدنيّة والسياسيّة.

2) المجتمع المدني: فكر التعاقد ووضع ضوابط للحياة السّياسيّة والمدنيّة

وفي إطار فكر الحداثة وثقافتها التي بشّرت بقدرة الإنسان العاقل الحرّ على توجيه مسار التّاريخ وعقلنة الممارسة المدنيّة والسياسيّة بالحدّ من الاستبداد السياسي وصيانة الحقوق والحريات وتحقيق الديمقراطيّة، ظهر مفهوم المجتمع المدني وبالذّات في إطار فلسفة التعاقد، وعلى رأسها فلسفات هوبز ولوك وروسو. وعبر تاريخيّته، لم يكن مفهوم المجتمع المدني أقلَّ التباسا من مفهوم الحداثة، لتعدّد دلالاته والمضامين التي يُحيل إليها، بدءًا من المفاهيم التي أرساها هوبز، ومرورًا بماركس وتوكفيل وغرامشي، ووصولاً إلى فكرة المجتمع المدني العالمي. إلاّ أنّ ما يمكن استنتاجه من تعدُّدَ الدّلالات وتنوُّعها هو أنّ المجتمع المدني كرَّس فكرة الإرادةِ الشعبيّة الحرّة للدّفاع عن مصالح المجتمع في انفصالِ عن الدّولة، ولكن ليس بالضّرورة ضدّها.

ولأنّ المجتمع المدني يدافع عن مصالح المجتمع (يقول هيغل إنّه يدافع عن المصالح الخاصّة للأفراد والجماعات مقابل ما يميّز عمل الدّولة من تجسّد لمصلحة عامّة أو عليا)، فقد رأى فيه بعْضُ المفكّرين بديلاً عن استبداد رجال الدّين، وبديلاً عن سلطة الدّولة الاستبداديّة، وبديلاً عن سلطة العشيرة أو القبيلة أو الطائفة. فمقابل استبداد السلطة السياسيّة وشموليتها قامت الأحزابُ السياسيّة والمنظّماتُ المعْنيّة، ومُقَابِل استبداد المؤسّسة الدينيّة قامت المؤسّسات الثقافيّة والاجتماعية، ومُقَابِلَ الأعراف والتشريعات الجائرة قامت المنظومات الحقوقيّة التي تدافع عن الحريّات.

وبالرّغم من أنّ فكرة المجتمع المدني في ذهن فلاسفة العقد الاجتماعي لم تكن بهذا الثّراء والاكتمال، فإنّ قيامها على فكرة التعاقد الحرّ والتفكير في عقلنة الحياة السياسيّة والمدنيّة ووضع ضوابط لها كانت بداية لتأمين الدولة الحديثة في أوروبا وانتقالها من فكرة

الحقّ الإلهي أو التّاريخي إلى فكرة الديمقراطيّة بما هي تعبيرٌ عن إرادة الشّعب الحرّ، وفاعليته في صنع مصيره.

ولقد غابت فكرة المجتمع المدني مع قيام الأنظمة الشُموليّة في بداية القرن العشرين وتصاعد النّزعات العرقيّة، إلاّ أنّ انهيار المنظومة الاشتراكية أعادها إلى الأذهان خاصّة بعد نجاح تجربة نقابة «تضامن» البولونيّة، التي كانت تضمّ ملايين العمّال والمثقّفين، في الإطاحة بالنّظام الشيوعي ببولونيا، وحلولها في السّلطة سلميّا، محلّ الحزب الشّيوعي الذي هيمن على الدّولة وعلى المجتمع طيلة أربعين عامًا. وقد شجّع نجاح هذه التجربة مبادراتٍ أخرى بأوروبا الشرقيّة، فكانت تجربة «المنتدى المدني» الذي ترأسه الكاتب المسرحي فاكلاف هافيل في تشكسلوفاكيا الذي هزم بدوره الحزب الشيوعي سلميًا.. وهكذا اغتنى مفهوم المجتمع المدني من خلال هذه النماذج التي انتشرت، بفكرة إدارة الصّراع سلميّا، واستبدل فكرة الواحديّة والإطلاق والشموليّة بفكرة التعدُّدِ والاختلاف والتّسامح، التي أصبحت منذ العقد الأخير عنوانًا بارزًا من عناوين الدعوة إلى التعايش السلمي بين الحضارات.. ولا غرابة في ذلك فقد كانت فكرة التّسامح إحدى أبرز عناوين المؤلفات في عصر الأنوار.

3) المثقّف: الاستعمال العمومي للعقل

وفي إطار أيضًا ما كان يدور من جدلٍ وصراعات، داخل المجتمع المدني الأوروبي الذي كان يعرف مخاضات الحداثة، بين قوى التعصّب والانغلاق ورفض التعدّد، ومصادرة الرأي الحرّ، وإقصاء الآخر، وبين قوى التقدّم والانفتاح، والفكر الحرّ، ظهر مفهوم المثقّف في نهاية القرن التاسع عشر في إطار قضيّة اجتماعية وسياسيّة شهيرة عُرفت في تاريخ فرنسا باسمِ قضيّة دريفوس. في هذه القضيّة كما نعلم اتُّهِم ضابطٌ فرنسي بالخيانة، وكان أحد أطرافها مجموعة من المثقّفين ألقوا بثقلهم الفكري والثقافي للدّفاع عن هذا المتّهم، في قضيّة رأوا فيها تهديدًا للديمقراطيّة وتكريسًا للعنصريّة ودعمًا لعسكرة القضاء وخروجه عن استقلاليته.

وكان أحد هؤلاء المثقّفين «إميل زولا» الذي كتب سلسلة من المقالات للدفاع عن ألفريد دريفوس، ثمّ ختمها برسالة وجّهها إلى رئيس الجمهوريّة الفرنسية في جانفي 1898 بعنوان «إنّي أتّهم».

لقد ألقت هذه القضيّة الضوء على ما يمكن أن يلعبه المثقّف من دورٍ عندما يخرج من تأمّلاته المعرفيّة ليهتمّ بالشّأن العام، مدافعًا عن الحقّ، وواقفًا في وجه عماء العقل عندما يقود إلى التعصّب والانغلاق والعنف والظلم، وهي مفاهيم تقف في تضادٍّ مع قيم الحداثة بما هي قدرة على التفكير الحرّ، المنفتح، وعلى ممارسة التمحيص والنقد والتحرّر من الأساطير والأوهام والآراء الماقبليّة والتمثّلات النمطيّة، والتفكير في اتجاه المستقبل. وهو دورٌ حرّضنا كانط على النهوض به في مقاله الشهير «ما الأنوار»؟ عندما دعانا إلى أن نخرج من حالة القصور وأن نتجرّأ على استعمال العقل، وحدّد جوهر التنوير، أي جوهر الحداثة باستعمال العقل دون «قيادة

الغير» (والعبارة لكانط) ودون أن يكون هؤلاء أوصياء علينا. ويضيف كانط راسمًا ضوابط هذا الاستعمال قائلاً «إنّ استعمال الإنسان لعقله استعمالاً عموميًا يجب أن يكون دائمًا حرًا، وهو وحده يمكن أن يؤدّي إلى تنوير الناس (...)، وأعني بالاستعمال العُمومي لعقلنا الخاصّ ذلك الاستعمال الذي يقوم به شخصٌ ما بوصفه رَجُلَ فكرٍ أمام جمهورٍ يتكوّن من عالم قرّاء بأكمله»..

ويعتبر كانط أنّ هذه المهمّة التنويريّة للمفكّر في إشاعة قيم الأنوار والحداثة، مسؤوليّة يجب أن تنهض بها الأجيال القادمة عندما يقرّر: «لا يمكن لعصرٍ أن يَتَّحِدَ ويتّفِقَ على جعل العصر اللاحق في حالة تمْنَعُه من توسيع معارفه (خاصّة الملحّة جدًا) والتخلّص من الأخطاء، وعمومًا التقدّم في التنوير، فذلك سيكون جنايةً في حقّ الطبيعة البشريّة، التي تكمن غايتها الأصليّة في هذا التقدّم بالضبط». فالتعاقد إذن على «منع كل استمرار في تنوير الجنس البشري هو باطلٌ تمامًا، حتّى وإن تمّ تأكيده، من قبل السُلْطة العليا، من قبل برلمانات ومعاهداتِ السلم الأكثر رسميّة».

ذلك ما قرّره كانط وهو يرسم دور المفكّر الحرّ في الاستعمال العمومي للعقل أي عندما يَلْتفِتُ إلى الشأن العام، ليؤدّي مسؤوليّتَه تجاهه. كان ذلك في القرن الثامن عشر، عندما تنادى الفلاسفة والمفكّرون لمحاربة كلّ أشكال الإطلاق والانغلاق والتّزمّت، وكلّ ما يكبّل إرادات البشر ويكمّم أفواههم..

4) مراجعات لمكانة الثقافة ودور المثقّف

إلاّ أنّ ما عرفته المجتمعات الغربيّة بدايةً من القرن الماضي من أنظمة شموليّة حكمت باسم الشعوب فيما كانت تسحقها بطاحونة الانفراد بالحكم والاستبداد وكبت الحرّيّات، وما عاشته من آثار هيمنة التقنية على حياة البشر حتّى أصبحت هذه التقنية سُلْطَةَ السلط التي تتحكّم في كلّ جزئيات حياة الإنسان وتشكّل فكره ووجدانه ومِخْياله، وتَسْلِبُ إرادته وحرّيته، وما عاشه العالم أيضا من تصدّعاتِ ديناميكيّة الحداثة التي أفرزت نقيضها خاصّة على مستوى منظومة القيم، كلّ هذا قادَ إلى التشكيك في دور المثقّف والتشكيك في فعاليّته، بل الذهاب إلى القول بموته، اتّساقًا مع القول بموت الايديولوجيا، وموت السّرديّاتِ الكبرى، التي كانت تستدعي الحلم بمستقبلٍ أفضل للإنسانية جمعاء. وهكذا قرأنا بقلم Benda Julien كتاب « La Trahison des Clercs» عام 1972 وكتاب « Tombeau pour l›intellectuel» عام 1984 لجان فرانسوا ليوتار، ونشر المؤرّخ الفرنسي الشهير Pierre Nora بمناسبة احتفال مجلّة « Le Débat» بعشرينيّة صدورها مقال «وداعًا للمثقّفين» (Adieu aux intellectuels) في أوت 2000.

ولم يكن العرب بعيدين هم أيضًا عن مراجعة الثقافة المطلوبة لتجاوز تخلّفهم الحضاري وعن التّساؤل عن دور المثقّفين بعد هزيمة 67 وفشل مشاريع التنمية، واشتداد قبضة الاستعمار السياسي والعسكري والاقتصادي والثقافي على العرب مع حرب الخليج الأولى والثانية وانهيار العراق، وتداعيات كلّ ذلك على القضيّة الفلسطينيّة، فضلاً عن التأثيرات الحضاريّة

الخارجيّة، وما كان يتمّ من مخاضات فكريّة في العالم، إذْ صدر، في عام واحد، هو عام 1996 كتاب علي حرب «أوهَامُ النخبة أو نقد المثقف»، وكتاب المفكّر المغربي علي أومليل «السلطة الثقافية والسلطة السياسية»، وكتاب محمّد عابد الجابري «المثقفون في الحضارة العربية»، وكتاب إدوارد سعيد «صور المثقّف»، وكتاب المفكّر الأردني فهمي جدعان «الطريق إلى المستقبل»، وهذه الكتب، كغيرها من الكتب الفرنسية التي استعرضنا بعض عناوينها، لا تحْمِلُ في الحقيقة، نغْمةً جنائزيّة، بقدْر ما تمثِّل دعوةً إلى إعادة تفحُّص دور المثقّف في ضوء التطوّرات العالميّة والتحوّلات التي طرأت على خطاب الثقافة المحلّي والعالمي ليكون قادرًا على مواجهة التحدّيات وكسب الرهانات التي تطرحها هذه التحوّلات، وما استجدّ على البنى الثقافيّة محليًا وإقليميًا (ثقافة عربية، أوروبيّة، لاتينية الخ) وعالميا.

5) **تحوّلات الواقع، تحوّلات في صور المثقّف:**

ولعلّ ما يدعو إلى فحص دور المثقف ودعوته للنهوض بأدوارٍ جديدة تواكب هذه التحوّلات، أنّ المثقّف لم يعد مالكًا للحقيقة المطلقة، ولا ناطقًا باسمها في عصرٍ تكرّست فيه قيمُ ما اعتُبر أنّه تجاوُز الحداثة لميراثها، مثل قيم التعدّد والاختلاف، إذْ لا المعرفة ولا الذّكاء يؤهّلان ويعطيان المثقّف، في إطار نظام ديمقراطي، مشروعيّة النطق باسم المجموعةً أكثر من أيِّ مواطن آخر.

ففي عالم يعيش على ديناميكيّة التفكّك والاندماج، أي يتعوْلم ويتشظّى في ذات الآن، وترتفع فيه مطالب الخصوصيات الثقافيّة والهويّات المتنازعة مقابل ثقافة التنميط، يكون التمسّك بقيم إنسانيّة ثمينة مثل الوسطيّة والتسامح والانفتاح على الكوني شأن كلّ الفاعلين الاجتماعيين لا شأن المثقّف وحده، من هنا تبدو ضرورة تجاوز المثقّفين لثقلهم البطريكي، المندريني (mandarinal) على المجتمع، ولانغلاقهم على تخصّصاتهم الضيّقة، ولتحصّنهم بالمذهبيات القائمة على الإقصاء، والتّهميش.

إنّ التموقع داخل اختصاصات تضيق يومًا بعد يوم قد يدفع بالمثقّفين أن يفقدوا الأساسيّ والجوهريّ في لقائهم مع الآخرين، أي الإنساني والكوني، الذي لم يعد يرى فيه بعض هؤلاء إلاّ ضربًا في الأوهام.. ثمّ إنّ صورةَ المثقّف الشامِل التي كانت تجسّدها في هذا المجتمع أو ذاك بعض الوجوه الثقافية التي تربط التزامها الفكري بنشر المعرفة وتفْعِيل مواطنَتِها والنهوض بما تفترضه من مسؤوليّات، قد تراجعت، حيث نجد اليوم صورًا متشظية للمثقّف الذي يتحصّن يومًا بعد يوم داخل اختصاصاته، ولا يشارك في إنتاج المعنى الذي يمكن أن تحمله، حركة المجتمع، إنّها صُوَرٌ عدّة للمثقّف بلغة إدوارد سعيد، فهنالك صورة المثقّف «الحقوقي»، الذي يرفع شعار حقوق الإنسان في الوقت الذي يدعو فيه إلى التدخل في شؤون الدولة الوطنية والدّوْس على مبدأ السيادة، وعادةً ما يلْجأُ هذا النّمط من المثقّفين، الذين وسّعتْ الفضائيّات في دُولنا العربيّة من مساحات حضورهم على شاشاتها، إلى الإدانة والتشكيك دون أن يعبأ بما يمكن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن يكون قد تحقّق في مجتمعه من تغيّراتٍ وتحوّلاتٍ إيجابيّة وما تراكم من مكاسب.

ويتمثّل النّمط الثاني من المثقّفين في «الخبير» أو «التّقني» الذي يَهِبُ أو يبيع كفاءته وخبْرته لمن يطلبها، للسلطة وللسلطة المضادّة. أمّا النمط الثالث فهو الذي يتحدّث باسم الهويّة والأمّة، يتحدّث باسم لغتها ودينها وتاريخها كلما قامت أقليّات دينيّة أو ثقافيّة لتعبّر عن نفسها في الفضاء العمومي أو كُلّما هبّت عاصفة على أبواب بيته فيغلق نوافذه، وينغلق على نفسه.

وعادةً ما يكْتفي أصحابُ خطاب حقوق الإنسان بطرح أفكارٍ تَفْتَقِرُ إلى الصرامة والاتّساق والعمق.

أمّا الخبراء، فإنّهم يَبْدُون بلا قناعاتٍ سياسية تَحْملهم على التفكير في المستقبل.

أمّا حَامِلُو هَمَّ الهويّة والأمّة فإنّهم كثيرًا ما يَسْقُطون في الماضويّة.

6) كتلة ثقافيّة لبناء علاقات جديدة بين المعرفي والسياسي

إنّ هؤلاء المثقّفين قد يلبّون بعض حاجات المجتمع، ولكنّ أغلبهم لا يبنون وعيًا باللحظة الراهنة وتحدّياتها ومطالبها، ولذلك لا يدفعون بالمجتمع إلى الأمام، ولا يتطابقون مع ما يمكن أن يرْسِمُه المجتمعُ المدني من طموحاتٍ وأحلام في التغيير. لذلك يتطلّب الأمر إيجادَ أنماطٍ وأشكالٍ أخرى من التعبير، أي من الالتزام الفكري والعمل الاجتماعي قادرٍ على ملء هذا الفراغ، أنماط قادرة على بناء علاقة جديدة بين المعْرفي والسياسي أو بين العالِم والسياسي حسب، تعبير ماكس فيبر.

وتنطلق الحاجة للصورة الجديدة للمثقّف، التي نرومها، من ثلاث حقائق تميّز عصرنا هذا، وأولاها أنّ كلّ مشروع للتغيير الاجتماعي يتطلّب بلورة المعرفة المناسبة له، فكم من مشروع نهْضويّ أو تنْمويّ قتله الحُلْم القائِمُ على الجهل بالقدرات والإمكانيات، وعدم ملاءمة الفكرة بأدوات تحقيقها.

أمّا الحقيقة الثانية، فتتمثّل في أنّ أيّ مشروع مجتمعي اليوم لا معنى له إذا لم يَنْهَضْ على ثقافة الحداثة والتحديث، الحداثة كبُنْيةٍ جامعة والتحديث كخيَارٍ ومسارٍ تاريخي متدرّج.

فيما يتمثّل المعطى الثالث في أنّ النقد الشّامل اليوم للفكر الواحدي (eéla pens unique) يدفعنا إلى التفكير في المعقُوليات الكامِنة في الديناميكيات المجتمعيّة الراهنة وخاصّة في المجال الاقتصادي والاجتماعي والثقافي، والتربوي والبيئي.

فمن يستطيع أن ينهض يا تُرى بهذه المهمّات العاجلة: بناء العلاقة بين المعرفيّ والسياسيّ، مُواءمة الفكرة بأدوات تحقيقها ومهمّة النّقد الشّامل والبحث عن المعقوليّات الكامِنة في الديناميكيات المجتمعيّة الراهنة وعلى مختلف مستوياتها؟

إنّ المجتمع المدني هو فضاء المبادرات العديدة والحرّة، وهذه المبادرات يمكن أن تنهض بها ثلاث أقطاب: قطب الجامعة وباحثوها، قطب الفاعلين الاجتماعيين، ثمّ قطب القوى السياسية. وعبر هذه الأقطاب التي يمكن أن تشكّل كتلة فكريّة ثقافيّة فاعلة، تلتقي معرفة العالِم ونجاعة التقني بالفكر النقدي بكلّ أبعاده ومجالاته، ويلتقي النشاط

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفكري بالفعل الاجتماعي لرسم أفق المجتمع الحديث الذي نتطلّع إليه، وتسطير سُبل تجاوز معوقات الحداثة وترسيخ قيمها في اتجاه التّغيير الاجتماعي الذي ينشده المجتمع المدني.

إنّ الحركة الإصلاحيّة العربية، وقياسًا على ذلك الحركة الإصلاحيّة في تونس، تشكّل نموذجًا على اللّقاء بين هذه الأقطاب التي أطْلقتْ حركةَ تحديث المجتمع التونسي على المستوى الثقافي والاجتماعي والسياسي على أيدي خير الدين التونسي وعبد العزيز الثعالبي والطاهر الحداد وغيرهم من المُصلحين الذين أناروا سبيل حركة التحرّر الوطني وألهموا بناء دولة الاستقلال ومشروع التغيير.

فهل يتحقّق اليوم اللّقاء بين أطراف هذه الكتلة الفكرية الثقافيّة بأقطابها الثّلاث، لتنفتح على الشأن العام، وتُنتج خطابات نقديّة وتُنير الممارسات المجتمعيّة، وتشدّها إلى المستقبل؟

إنّ المهمّة شاقّة ولكنّها ليست مستحيلة شاقّةٌ، لأنّ الأمر يتعلّق بلقاء حساسيّات وتكوينات فكريّة مختلفة يُطلب منها أن تهدم ثقافة الفوز بالحقيقة وثقافة اللاّتسامح والاستثناء والإقصاء والتّعالي، وهي الثقافة التي كانت دائمًا رائجة في فضاءات المعرفة والنضال الاجتماعي والسياسي.

إنّ نجاح هذه الكتلة الفكريّة الثّقافيّة المأمول تشكلها في بلادنا مرهون بالقيام بثورة ثقافيّة وذهنية تكون شرط نجاح هذا المشروع واستمراره في النهوض بما قام به دائمًا المثقّفون الحقيقيّون من الإنشداد إلى المستقبل والتهيّؤ لـمُمْكناته ومفاجآته. فذلك هو معنى الحداثة أن تكون مِراسًا يوميًا وصناعةً دائمة، وانفتاحًا قائمًا على مستجدّات الواقع وحقائقه الجديدة.

إنّ الرهان كبيرٌ، ولا شيء يدفعنا إلى الشكّ في كسبه، طالما توفّرت الإرادة، وطالما لم تكسرها الدّوغمائيّات باسم حقيقة مُطْلقة أو حتّى باسم رأي مخالف لرأي الآخرين، لا شيء إذن يدفعنا إلى الشك في نجاح مشروع إعادة صياغة أدوار مثقّفينا وتوجيهها نحو المطالب الحيويّة لمجتمعنا. ومن الأكيد أنّ مشروع هذا التكتّل الثقافي والفكري إذا ما نجح ووضع ثقله في مواجهة أصوات التطرّف والانغلاق من جهة، والهدم والإقصاء من جهة ثانية، فإنّه سيُلبّي «حاجةً ملحّة» في تونس.

إنّ مصداقيّة المثقّفين التّونسيّين ستكون على المحكّ، إذا ما تمّ تجاهل حيويّة هذا المشروع وحاجتنا الماسّة إليه، ولم نعمل على توحيد كلّ القوى من أجل إنجاح مشروع الحداثة وسريانها في جميع مفاصل مجتمعنا.

وهل نحتاج إلى التذكير اليوم أنّ إسم تونس يُذكَر دائمًا ويقترن في المحافل الدّوليّة، بنموذجها الحداثي، وبانفتاحها على القيم الكونيّة؟

ولكن كيف يُمْكِن للفكر أن يحافظ على طاقته النقديّة وعلى فاعليّته وهو يَنْشُدُ ما يَنْشُدُ من الإقامة في العصر والتهيّؤ لما بعده؟

كيف يمكن أن نُشيعَ الحُلْمَ وننشر ما أسماه الشاعر أراغون «بيداغوجيا الحماس» وما أسماه أبو القاسم الشابي «أغاني الحياة»؟

إنّ الجواب في كبد السّؤال!...

http://Archivebeta.Sakhrit.com

بقلم: مسعودة بوبكر

مسار ترجمة القصة التونسية
بين الجهود الفردية والمؤسساتية

إنّ المتأمّل في مستجدات الحقبة الأخيرة من مطلع هذا القرن يلاحظ اهتماما بالإنتاج العربي على مستوى الفكر والإبداع من قبل الغرب عقب أحداث الحادي عشر من سبتمبر2001 . حركة لم تتخذ زيا رسميا تحت قبّعة مؤسسات رسمية لكن مؤشراتها واضحة من خلال سعي جمعيات ثقافية للقاءات مباشرة أو عبر الأنترنات مع كتّاب من العالم العربي ومن خلال إقبال أفراد بانتقاء نصوص عربية وترجمتها.

في هذا المشهد عرفت الساحة الثقافية التونسية بشكل محتشم وبنسبة ضعيفة قياسا بالمشرق إقبالا على ترجمة النص الإبداعي عامة والقصّة على وجه الخصوص إمّا على شكل نصوص متفرّقة ظهرت هنا وهناك وعبر المجلاّت الإلكترونية، أو في انتقاء مجموعة من النصوص كما هو الشأن لبعض التجارب الآتي ذكرها وباجتهادات فردية غالبا، وبشكل نادر جدا من قبل مؤسسة تضبط المشروع وتوكله إلى أساتذة مختصين

فما هو موضع القصة التونسية من هذه الحركة وقبلها؟ ما هو نصيبها من الترجمة نقلا سواء من قبل الآخر أو من مترجمين تونسيين؟ ثمّ وفق أي شروط تتم هذه الترجمة؟

سنحاول البحث في الإجابة عن هذه الأسئلة من خلال العناصر التالية:

- 1 - لماذا القصة؟
- 2 - من يترجم القصة القصيرة التونسية؟
- 3 - الترجمة في ميزان " الكيف"

- 1 - لماذا القصّة؟

حسب رولان بارت» **إنّ الأدب القصصي والدراما تستخدم فيهما اللغة للحديث عن أشياء وظواهر تقع خارج اللغة وتتقدّم عليها سواء كانت هذه الأشياء والظواهر خيالية أم لم تكن»** وتمنح بالتالي ترجمة مضمون لا شكل وهنا تختلف عن ترجمة القصيد التي

تختلف فيها الآراء لكونها ذات هدف مزدوج وكما يرى جيمز هومز مثلا» **سلسلة مترابطة من حزمة معقدة من العلاقات تتجمع من اتجاهين من القصيدة الأصلية بلغتها ومرتبطة بطريقة محددة للغاية بالتقاليد الشعرية لتلك اللغة»** .

كانت القصة وما تزال قريبة من بيئة كاتبها لاهتمامها بتفاصيل المعيش، ترصده بدقة وتطرح الحدث الواحد على التحليل بالغوص في عمق الظاهرة . فعبر القصّة تتجلّى أزمة المثقف كما يقول الدكتور حفناوي عمايرية في كتابه «**أزمة المثقف التونسي المعاصر.**»

وفضلا عن كون القصّة تلج بالمتلقي إلى حميميات المجتمع من بابه الواسع. لكم دعانا كلّ من برخس وماركيز وإيزابيلا إلليندي إلى خصوصيات مجتمعات أمريكا اللاتينية عبر بوّابة القصّة القصيرة . . . وكذلك فعل الإنجليزي تشارلز ديكنز والأمريكي جون شتاينباك والفرنسيان بلزاك وغي دو موباسون . . . والروسي تشيكوف. كما فعل زكريا تامر و يوسف إدريس، وعبد الرحمان مجيد الرّبيعي، وأيضا على الدوعاجي ونافلة ذهب وحسن نصر ومحمود بلعيد ورشيدة الشارني وصالح الدمس وبوراوي عجينة. . . وغيرهم من كتاب القصة في تونس حيث القائمة تطول.

كانت القصة وما تزال على متغيرات أشكالها الفنية، الوجه الآخر للتراث الشفوي والفطرة والسّيَر، تستلهم المخزون المحلي الأثير و ترشح بمميزات الهوية. إنّها تشكل للمهتمين بأدب الشعوب وللأنتربولوجيين والباحثين مادة ثرية تشي برائحة المكان والزمان ومميزاتهما، ممّا يؤكد أن الكاتب نتاج بيئته وعصره . كما أنّ الطبيعة الفنية التي تميّز القصّة القصيرة عن الأجناس الأدبية الأخرى، خصوصا الحديثة منها (ما يسمى بالبرقية) تبوّئها للترجمة و تجعل منها مادة أدبية عرفت إقبالا من مترجمي الإبداع . هذا بوجه عام، أماّ بالنسبة إلى القصّة في تونس فإنّ الوازع في اختيارها يختلف حسب ظروف المترجم.

يقول الدكتور محمد فريد غازي (٥) عن سبب اختياره للقصة القصيرة :

" **يسهى النقاد في العالم العربي كلما تحدثوا عن القصة المعاصرة عن وجود تيار قصصي هام خصب في الأدب التونسي المعاصر**(وهو يعدّها) **أبرز نوع أدبي في أدبنا المعاصر يغلب في خصبه وأصالته وإنسانيته المقالة والخطبة والمسرحية والقصيدة.**»

أمّا بالنسبة لـــ : «انطولوجيا القصة التونسية « التي أعدّها وترجمها الأستاذان فرج لحوار وحافظ الجديدي (والتي سنتوقف عندها لاحقا) فاختيار القصّة لديهما كما جاء في مقدمة الكتاب: « **لا يعود لحظّها في المدوّنة الأدبية التونسية ولكن لعلاقتها اللصيقة مع أجناس أخرى في الأدب العربي مثل المقامة والخبر والحكاية الشفوية والأسطورة. . .**

- 2 - من يترجم القصة.

في هذا المبحث نجد مشهدين لترجمة القصة تونسية:
-ترجمة من قبل أجانب.
-ترجمة من قبل تونسيين.
أ - ترجمة من قبل أجانب:

إنّ محاولة الإحاطة بالنصوص الإبداعية التي ترجمت من قبل أجانب ليست بالأمر الهيّن لصعوبة الإحاطة بمضانها، لذلك اعتمدنا على مرجع هام وقيّم وهو « **دليل الأدب التونسي المترجم**»[1] الذي أعدّه الأستاذ عبد الوهاب الدّخلي. حيث خصّ الباحث القسم الأوّل من هذا الكتاب بالإبداع. فيقول المؤلف تحت عنوان « إشعاع الأدب التونسي والمجالات اللغوية التي اقتحمها»: « **بلغ عدد النصوص المترجمة من الأدب التونسي الحديث والمعاصر إلى اللغات الأخرى ستمائة وخمسة وأربعين نصا تتراوح بين النص النثري والشعري القصير والمجموعة أو الكتاب المفرد. أمّا اللغات المترجم إليها فعددها ثلاثة عشر وهي:**
العربية/ الإسبانية/ الألمانية/ الإنجليزية»الإيطالية/ البلغارية/ البرتغالية/ البولونية/ الروسية/ الرومانية/ الصينية/ الفرنسية/ اليوغسلافية.»
وقد اعتمد الباحث على انطولوجيات أجنبية. إذ يقول المرجع: **تتراوح الأنطولوجيات الخاصة بالأدب التونسي بين النزعة الاستقصائية ومثالها المتميز هو الأنطولوجيا الأسبانية وهي تضم مختارات لأثنين وستين كاتبا تونسيا بين شعراء وقصاصين وكتاب مقالات بأنواعها وكتاب مسرحيين. اقتصرت الأنطولوجيا الفرنسية على نوعيْ الشعر والقصة وفيها مختارات لـ لثلاثة وعشرين كتابا تونسيا.**
أمّا ما يهمّنا في هذا المقام فهو أنطولوجيتان روسيتان مخصّصتان للقصّة.
اشتملت إحداهما (وقد أعدّت سنة 1983) على تسعة عشر قاصا تونسيا من المعاصرين. بينما ضمّت الثانية (وهي أقدم من الأولى) نصوصا لسبعة قصاصين. وقد أمكن بفضل هذين العملين الأخيرين التعريف بخمسة وعشرين من كتاب القصة التونسيين المعاصرين لدى قرّاء اللغة الروسية وفي ذلك لا محالة بعض الإنصاف لمنزلة أدبنا. أمّا كتب المختارات في اللغة الإنجليزية كما ورد في مرجعنا فقد تناولت الأدب التونسي تناولا عرضيا في القصة من خلال عنوان واحد ورد في:
Modern Arabic short Stories
انتقتها Denys Johnson Davies

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

من الأسماء التي ترجمت لها قصّة أو يزيد للغة أو أكثر على سبيل الذكر لا الحصر:

سعيد أبوبكر فقد ترجمت له من السعيديات إلى الإسبانية. من مساكن نقل نص المرحوم محي الدين بن خليفة «الشجرة» إلى الفرنسية. كما ترجمت قصص لكل من العروسي المطوي/ محمد الهاد ي بن صالح نافلة ذهب نعيمة الصيد/ عروسية النالوتي/ حياة بالشيخ/ محمود التونسي/ رضوان الكوني/ محمد رشاد الحمزاوي/ نورالدين بن بلقاسم/ محمد الباردي/ عبد الواحد ابراهم والقائمة تكاد تشمل كل كتّاب القصة القصيرة وأغلبهم من أعضاء وروّاد « نادي القصّة بالوردية، فلعلّه إبّان فترته الذهبية كان بفضل علاقاته مع كتاب من الخارج وراء موجة الترجمة هذه.

في هذا المشهد لا يمكن أن نمرّ مرّ الكرام على ما قامت به مجلة IBLA من اهتمام بترجمة عديد النصوص التونسية، منها ما قام به الأب Jean FONTAINE في نطاق اهتمامه بالأدب التونسي وله في ذلك مؤلفات تذكر.

ب - ترجمة من قبل تونسيين :

الحديث عن ترجمة تونسية للنصّ القصصي التونسي تفصيل من مشهد عام هو حركة الترجمة ككل، حيث لا يمكن أن نتحدّث عن ترجمة تونسية إلاّ مستقبلا بعد أن ينجز « المركز الوطني للترجمة» برنامجه المستقبلي الذي بات محطّ أنظار الساحة الفكرية و الإبداعية التونسية ومحطّ آمال المبدعين أمام الشغور الذي شهدته السّاحة منذ سنوات. لكنّ هذا الوضع العام لا ينفي جهودا ومبادرات هامة قام بها أساتذة أجلاّء ساهموا في التعريف بالأدب التونسي في كل المجالات نذكر منهم في العهد القريب على سبيل الذكر الدكتور محمد اليعلاوي/ المنجي الشملي/ محمد فريد غازي/ توفيق بكار/ صالح القرمادي/ أحمد الرمادي/ فرج لحوار/ حافظ الجديدي/ سمير العيادي/ حسونة مصباحي وغيرهم..

وقد تمّت هذه الترجمة عموما كما أسلفنا بفضل جهود فردية وقلما تمّ ذلك تحت **إطار مؤسسة .**

أ - التجربة الفردية:

عُرِفَ عن المرحوم الدكتور محمد فريد غازي اهتمامه المبكر بالترجمة وحماسه للأدبِ التونسي في خمسينيات القرن الماضي إذ ترجم نصوصا تونسية إلى الفرنسية وقد نشر له كتاب عام 1970 عن الدار التونسية للنشر بعنوان: Le Roman et la nouvelle en Tunisie .

كان له فيه اهتمام خاص برائد القصة القصيرة علي الدوعاجي (ترجم له32 قصة) يقول في شأنه:

" هو عندي القصاص والفنان التقدمي أدرك جوهر القصة ولعل اليوم الذي ننشر فيه قصص الدوعاجي ورواياته ندرك أن لنا أمهر قصاص عرفه العالم العربي في عصره. هذا قصاص يمكن أن يزاحم أحسن القصاصين الغربيين والأمريكان.» وترجم محمد فريد غازي للبشير خريف ولمحمود المسعدي وبعض مجايليه.

كما قام الأستاذان توفيق بكّار والمرحوم صالح القرمادي بترجمة نصوص إبداعية تونسية بنقلها من العربية إلى الفرنسية في كتاب مشترك فيه نماذج من القصة التونسية بعنوان : ECRIVAINS DE TUNISIE . وقد طبع في باريس سنة 1981 انتقى فيه مؤلفاه نصوصا شعرية وقصصية لكتاب تونسيين.

القصّاصون الذين عني بنماذج من إنتاجهم هم: عيادي سمير/ عبد القادر بن الشيخ/ محمد الهادي بن صالح/ علي الدوعاجي/ مصطفى الفارسي/ صالح القرمادي/ رشاد الحمزاوي/ البشير خريف/ عزالدين المدني/عروسية النالوتي/ حسن نصر/ محمود التونسي، وقد اهتم المترجمان عبر هذه الأسماء بمختلف الاتجاهات آنذاك في القصة.

ويعتبر هذا الكتاب من أهم ما أنجز بشأن الأدب التونسي في نطاق التعريف به لدى الآخر نقلا للفرنسية.

أمّا في غضون السنتين الأخيرتين فقد عمّت موجة ترجمة نصوص أدبية إلى الفرنسية خاصة عبر الوسائط الإلكترونية وهي حركة لم تتبلور ملامحها بعد ومازالت خارج التقييم وقد يكون الحديث عنها سابقا لأوانه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ب - تجارب مؤطرة من طرف مؤسسة:

إذا استثنينا المجمع التونسي بيت الحكمة الذي اهتم إلى حدّ الآن بالترجمة المختصة في الفكر والعلوم والحضارة واكتفى بالنسبة للإبداع السردي إلى حدّ هذا التاريخ بترجمةٍ يتيمة إلى اللغة الإنجليزية لقصص علي الدوعاجي سهرت منه الليالي سنة1991 / Sleepless Nights نقلها من العربية وليام قرانارا. يلحّ علينا السؤال التالي :

ما هي نسبة اهتمام المؤسسات التربوية والثقافية بترجمة الإبداع التونسي بما في ذلك السرد والقصّة؟

ما هي نسبة مساهمة الجامعة التونسية في ترجمة النص التونسي واقتراحه في حصص الترجمة؟ وما مدى مساهمتها في التعريف بالأدب التونسي نقلا إلى لغة أجنبية؟ يقول الأستاذ جمعة شيخة في مقال بعنوان «الترجمة في البحوث الجامعية التونسية» (2):

« يكفي أن نلقي نظرة سريعة على عناوين هذه البحوث لنلاحظ (من ضمن ما لاحظ) :

أنّ هذه البحوث تنتمي كلها إلى مجال التعريب وهذا الأمر لئن لم يكن غريبا، ويمكن تفسيره بتفوّق الحضارة الغربية على حضارتنا وبأننا في حاجة إليهم أكثر من احتياجهم إلينا في مجالي الإبداع والابتكار وخاصة فيما استنبطوه من مناهج حديثة، فإنّ لسائل أن يتساءل كيف يمكن لنا أن نعرّف بأنفسنا لدى هذا الغرب المتفوّق إذا تخلّينا نهائيا في الجامعة عن النّقل؟»

لقد برز في مطلع هذا القرن ما قام به اتحاد الكتّاب التونسيين بالنسبة للسرد: حيث أشرف سنة 2003 على طبع انطولوجيا القصّة التونسية التي أعدّها أستاذان من الجامعة التونسية وهما فرج لحوار وحافظ الجديدي . وضمّ هذا العمل القيّم أربعة وستين نصّا قصصيا لكتّاب من أجيال مختلفة. حيث جاء في مقدّمة هذا العمل كما ورد باللغة الفرنسية:

Ce travail se propose d'être، tout d'abord، une anthologie représentative des sensibilités littéraires qui traversent la nouvelle tunisienne sur une période couvrant plus d'un demi siècle sans compter les travaux des pionniers dont les premiers textes ont fait leur apparition au début du siècle.

فمن خلال هذا المشهد يتجلّى حجم الشغور الذي جاء القرار الرئاسي الأمثل ببعث المركز الوطني للترجمة والذي يعتبر الحلّ الصّائب الذي بيده أن يلحق الإبداع بما فاته من فرص التعريف به لدى الآخر حسب الشروط اللازمة.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

ترجمة القصّة في ميزان «الكيف»

يقول الأستاذ محمد المنصوري أستاذ اللغة والآداب الإنكليزية بكلية الآداب بمنوبة- تونس في دراسة له بعنوان :

" الترجمة باعتبارها مساءلة للنص[3] :

« المترجم معني بالمعنى المعجمي والمعنى النصي بالدلالة الحرفية أو الذاتية والمعاني الحافة بالمعنى الأصلي ومعاني السياق أو المعاني الثانوية وسواء اعتبرنا الترجمة صناعة أم ذهبنا إلى أنّها فن، فإنّ عملية نقل الكلام من لغة إلى لغة أخرى مع التفسير (ابن منظور/ لسان العرب) أو «تفسير الكلام» للفيروزبادي أو استبدال لغة بلغة أخرى مع المحافظة على المعنى» ساموبل جونسن أو تعويض مادة نصية في لغة معينة بمادة نصية مكافئة في لغة أخرى كما يرى «كاتفرد» أو استبدال رسالة خطية أو إفادة في لغة معيّنة بذات الرسالة أو الإفادة في لغة أخرى حسب نيومارك فإنّ تلك العملية تقتضي معرفة اللفظ في معانيه القاموسية المجردة وإلمامها بمعاني اللفظ فيما انتدب للتعبير عنه. »

كما يرى أن مساءلة النص « هي الخطوة الأولى ثم الإحاطة بالمدلول والسعي إلى

تبيّن خصائص النص الأسلوبية والشكلية فالمترجم لنص أدبي تتجاذبه مهمتان تتمثل أولاهما في نقل جوهره وتتمثل الثانية في تجلية سرّ الجمال في صياغته، وأقل ما يطمح إليه ويطالب به أن ينقل التجربة في شكل يحافظ على أسرار جمال صياغتها أي أن يجيب عن الصوت بصوت معادل.

إلى أن يقول « ومما يزيد في عسر مهمة المترجم المطالب بأن يكون مبدعا ما ينضاف إلى صعوبة تحقيق المماثلة من عوامل نفسية وثقافية ليس أقلها أهمية تلك المتعلقة بتعاطف المترجم مع فكر الكاتب أو نفوره منه وتقارب الثقافتين المعنيتين أو تباعدهما».

وهذا يحيلنا إلى شهادة المترجمين الأستاذين فرج لحوار وحافظ الجديدي[4] في انطولوجيا القصة التونسية حيث يقولان:

Dire pour terminer que notre tache de traducteurs n'a pas été aisée.

في حين يعلّق الأستاذ عبد الوهاب الدخلي [5] على بعض المترجمات بقوله:

« **إنّ الاعتباطية** ترجح الاختيار المدعّم المبني على شهرة الأديب **فكثير من الأسماء التي وقع اختيارها** ضمن بعض الأنطولوجيات تحتل مواقع ثانوية في **الساحة الأدبية بل لعلّها أحيانا من أ**صحاب العمل الأدبي **اليتيم**»

خـــــاتمة.

أمام تنامي الوعي بقيمة الترجمة وضرورتها، لا بدّ أن ندرك أنّنا مطالبون أكثر من أيّ جهة أخرى بالنهوض بهذه الحركة بوسائلنا ومجهوداتنا ووعينا الحاد بخطورة ذلك، خاصة في ما يخص الشأن الأدبي.

إن ما ينقصنا هو إيمان مثل إيمان المرحوم الدكتور محمد فريد غازي الذي عاجلته المنية قبل أن يتمّ مشروعه الهام الذي يشير إليه بقوله[6]:

« لقد جمعت في ملفي ما يزيد عن المائة والخمسين قصة وثلاث روايات ولو شاءت لجنة الترجمة والتأليف والنشر طبعها لأجبتها ممنونا لأنه عمل إيجابي أقدّمه لهذا الأدب الذي عرف الغبن ونيل من قيمته و جهل زعمائه وآن لنا أن نعرّف به العالم (ويضيف محمد فريد غازي في الهامش ملحوظة مهمة جدا حيث يقول): ومن العجيب أن يجيبني صديقي جاك بارك حين سألته عن رأيه في القصاصين التونسيين je n'en connais pas **(لا أعرف منهم أحدا).**

لسائل أن يسأل وقد مضى ما يزيد عن الأربعين سنة على هذا الموقف بين فريد غازي وجاك بارك هل عرّفنا الآخر من وراء البحر بكتّاب القصة التونسية و الأدب التونسي عامة كما يليق وكما يجب؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

(*) - الدكتور محمد فريد غازي/ مقالات مختارة انتخبها وقدّم لها فوزي الزمرلي/ نشر المركز القومي للاتصال الثقافي - 2000

(1) دليل الأدب التونسي المترجم/ القسم الأول الإبداع/ إعداد عبد الوهاب الدخلي/ منشورات بيت الحكمة 1990

(2) مجلة الحياة الثقافية عدد جانفي 2008

(3) مجلة الحياة الثقافية عدد فيفري 1999

(4) Antologie de la nouvelle tunisienne textes traduits de l'arabe par Fredj Lahouar et Hafedh Djedidi - نشر اتحاد الكتاب التونسيين 2003 .

(5) دليل الأدب التونسي للأستاذ عبد الوهاب الدخلي

(6) الدكتور محمد فريد غازي لفوزي الزمرلي

المراجع

1)دليل الأدب التونسي المترجم / القسم الأول / الإبداع / إعداد عبد الوهاب الدخلي/ منشورات بيت الحكمة

2)Ecrivains de Tunisie de Taoufik Baccar et Salah Garmadi . Paris 1981 -

3)الدكتور محمد فريد غازي / فوزي الزمرلي / المركز الوطني للاتصال الثقافي 2000

4)تماهي الأدب والحريّة للدكتور جلول عزونة. دار سحر للنشر

Anthologie de la Nouvelle Tunisienne . Fredj lahouar et Hafedh Djedidi . Union des EcrivainsTunisiens 2003

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بقلم : د. فتحي النصري

قصيدة النثر
بين النموذج والمنجز

غرضنا في هذا البحث أن ننظر في بعض الخصائص المميزة لقصيدة النثر المنجزة في تونس وذلك من خلال الوقوف على دور الإيقاع في بناء الشعريّة في النصوص المندرجة في هذا الجنس من الشعر. ونريد أن نوضّح أوّلا أننا نعني من الإيقاع مفهومه المقترن بالنظم وما يتصل به من عناصر الوزن والوقفة والقافية. وقد يبدو هذا القول من قبيل المفارقات إذ كيف يجوز الكلام عن نظم في قصيدة النثر؟ وكيف نزعم أنّ الشعريّة فيها قد تتأتّى من مكوّنات إيقاعيّة تختصّ بها القصيدة المنظومة؟ إذ من المعلوم المستقرّ أنّ مبرّر نشأة قصيدة النثر في الآداب الغربية وحتى العربية إنما هو البحث عن الشعريّة خارج معيار النظم. وإذا كانت قصيدة النثر قد تعوّل فيما تعوّل لبناء شعريّتها على الإيقاع فإنما المقصود منه مظاهره المتأتية من التّوازي والتكرار والترديد والجناس دون ما يتأتّى من الأوزان العروضية والقوافي. ذلك أن قصيدة النثر تستعيض عنها بالقوانين التي ينشئها الشاعر ليمنح قصيدته انتظامها الداخلي. إن قصيدة النثر مثلما حدّها شارل بودلير وهو أحد روّادها نثر شعري موسيقي من غير إيقاع وزني ولا قافية.[1]

ولكن برغم هذا الفهم الشائع لماهية قصيدة النثر وطبيعة الشعرية فيها فإنّنا نزعم أن نسبة كبيرة من النصوص الشعرية مما أنجز في تونس بل وفي البلاد العربية وأنمي إلى الجنس الشعريّ يعوّل في بنائه الجمالي، علاوة على مقوّمات أخرى بالطبع، على العناصر الايقاعية التي تقترن في الأصل بالقصيدة المنظومة ونعني بها الوزن والوقفة والقافية.

وسنعمل في ما يلي على البرهنة على صحّة هذا الزعم وذلك بالوقوف على دور هذه العناصر في بناء قصيدة النثر المنجزة في تونس وسنحاول في مرحلة ثانية فهم هذه الظاهرة وتفسيرها.

I-مقوّمات النظم في قصيدة النثر :

1-الوزن :

يقوم النظم على مبدإ التكرار الكلّي أو الجزئي لصورة صوتية[2] وتشكّل التفعيلة، وهي تتكون من سلسلة من المقاطع الطويلة والقصيرة مرتّبة ترتيبا معلوما، أساس التكرار في الشعر العربي وتنضاف إليها القافية ونظام التناظر الأفقي بين الصدر والعجز والعمودي بين الأبيات في القصيدة القائمة على نظام الشطرين. ومن المعلوم أنّ القصيدة الحرة احتفظت بالتفعيلة أساسا لبناء

نعيد نشر هذه الدراسة بسبب سقوط صفحة الهوامش في العدد السابق، مع الإعتذار

الإيقاع وحرّرت القافية من مبدإ الانتظام في حين أن قصيدة النثر تقوم في أنموذجها النظري على الأقلّ على مبدإ التحرر من كل نظم. إلا أنّ تأملنا في نماذج من قصيدة النثر بيّن لنا أنّ الأمر ليس كذلك على الدوام.

إنّ نزوع الشاعر إلى النظم يمكن أن يلاحظه الباحث في نصّ بأكمله أو في بعض أجزائه. فمن النصوص التي يتخلّلها النظم من أوّلها إلى آخرها نصّ بعنوان «الفأس»[3] لعزّوز الجملي وهو من كتّاب قصيدة النثر ولا يكتب غيرها. يقول الشاعر في هذا النص:

كسّر كأسك واسكن
صمت الأشياء
كسّرْ رمْسك
واسفرْ
في رياح الطرقات
ك. ستـ. ز. ر. أ. سـ. ك
يا رجلْ
ما يجدي طبخ الكلمات

وهذه بنيته العروضيّة:

فعْلنْ فاعل فعْلنْ
فعْلنْ فعْلانْ
فعْلنْ فاعل
فعْلنْ
فاعلنْ فاعل فاعْ (= فاعلاتنْ فعلاتْ)
فعْلُنْ فاعِلْ
فاعلُنْ
فعْلُنْ فعْلُنْ فاعِلُ فاعْ

إنّ هذا النص القصير ينهض في مستوى النّظم على تكرار تفعيلة الخبب فعلُنْ وقد طرأ عليها زحافها المعروف فصارت فعْلنْ وزحاف آخر ظهر مع الشعر الحر وهو فاعِلُ وعلّة بالزيادة طرأت أيضا مع الشعر الحر هي فعْلان. غير أنّ الشاعر يخرج في البيت الخامس والسابع إلى تفعيلة المتدارك فاعلن. والمتدارك هو الأصل الذي تفرّع عنه الخبب. وهو أمر كان بإمكان الشاعر تداركه لو قال في «ريح الطرقاتْ» أو «في أرياح الطرقات» لكنّه لم يفعل والسبب في تقديرنا أنّه لم يقصد إلى النظم وإنّما انساق إليه انسياقا عفويّا. وهذه ظاهرة لها دلالاتها التي سنقف عليها لاحقا. ونكتفي الآن بالقول إنها ليست عرضيّة إذ أنّها تتكرّر في ديوان الشاعر وفي دواوين شعراء آخرين غيره ممن يكتبون قصيدة النثر.

ففي «ألعاب المجروح» لعزّوز الجملي نقرأ أيضا هذا النصّ الموسوم بـ «حنّبعل»[4].

كم أنهارا وجبالا عبرت (كذا)
كم ليال على كتفيك
كم قتلت
كم هربت الموت
والآن
أخيرا في أبرد رمْلْ
يدُكَ / السّيفُ رغيف النمْلْ
كم أنهارا وجبالا
ونهارا (كذا)
خسرت

إن هذا النص ينطبق عليه ما قلناه في سابقه من نظم أساسه المراوحة بين تفعيلة الخبب (فعلن) والأصل الذي اشتقّت منه (فاعلن). إنّ هذا الأسلوب في النّظم يدعو إلى استنتاج أمرين: الأول أنّه لا يوافق ما درجت عليه الممارسة الشعريّة في الشعر الحرّ وهو ما يخرج هذا النص من هذا الشكل من النظم، والثاني أنه يضفي طابعا تقريبيا على عملية النظم غير أنّ هذا لا ينفيه أي النظم بل يؤكّده إذ من شأنه أن يكون تقريبيا.

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

فالتكرار فيه يقوم على المشابهة الصوتية الكلية أو الجزئية ولا يقوم بالضرورة على مبدأ التطابق الكلّي[5].

وحتى لا يتوهّم أنّ هذه الظاهرة تخص مدونة هذا الشاعر نورد شواهد من نصوص لشعراء من كتاب قصيدة النثر تبينّا فيها أو في بعض أجزائها نزوعا إلى النظم بمعنى تركيب بنية وزنية على المادة اللسانية أي إسقاط سلسلة من التماثلات الصوتية على الكلمات المتعاقبة في الخطاب.

فمن ديوان «الصباحات» لعبد الفتاح بن حمّودة نورد هذه الشواهد

- رقصْتُ في المنفى على لغتي
على لغتي
على لغة اللغات
على لغة النهار[6]

- ستمطر بعد عام، نعم سترى التخوم
أطفال شمس وزيتون موت
ولوزا لحزن النجوم[7]

-ما الذي سوف تفعل بعد هذا الذهبْ
وأين ورودك
هل أكلتها الطريق
وماذا فعلت بسيف العنبْ[8]

إنّ الأبيات الثلاثة الأولى من الشاهد الأول يمكن ردها إلى إيقاع الكامل مع افتراض الخرم في البيت الأول. ويمكن إرجاع البيت الأول في الشاهد الثاني إلى الوافر أو المتقارب إذا قبلنا بـ "فعو" في الحشو وأما البيتان الثاني والثالث فمن المتقارب. وأمّا الشاهد الثالث فمزيج من المتدارك والمتقارب أي أنه لم يخرج عن دائرة المتفق.

وهذان شاهدان آخران من ديوان محمد فوزي الغزّي "مدن للحزن ويوم للفرحة". وقد بني

> **قصيدة النثر**
> **نثر شعري موسيقى**
> **من غير إيقاع وزني**
> **ولا قافية**

الأول على الخبب والثاني على المتقارب.

- إنّي وجلٌ
وخطاي تجُسّ
طريق الجنّة
والجنّة أول أنثى
تتفتّح في وهمي،
تشرق في كفّي
في ليلي المقهور...[9]

- وبؤنا بسوء المصير...
وحين تنحيّتُ عن سندي
وتسلّلتُ من جسدي (.....)[10]

نستخلص من هذه الشواهد وغيرها أنّ قصيدة النثر في منجزها التونسي لا تخلو من نظم وهو نظم جزئيّ في أغلب الأحيان، ولا يخضع لمبدإ الانتظام ويهيمن عليه الطابع التقريبي، إلاّ أنّ حضوره مع ذلك تلتقطه الأذن ويتبيّنه الحسّ مما ينمّ عن قصديّة فنّية توظّف النظم في القصيدة النثرية أي توكل إليه وظائف معيّنة.

2-نظام الوقفة:

تسجّل عند انتهاء البيت الشعري وقفة تدرك سماعيّا بحلول الصمت محلّ الصوت وخطيا بالفراغ أو البياض الذي يعقب السطر المكتوب. وللوقفة دلالتها اللغوية إذ تقترن في النثر بتقسيم

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

قصيدة النثر عند «أنسى الحاج» تتوخّي مرّة نظام البيت ومرّة نظام الفقرة

الخطاب إلى وحدات حسب المعنى. وإذا كان هذا شأن الوقفة في النثر فإنّها في الشعر تخضع لعوامل أكثر تعقيدا إذ أنّ تحديد مكانها أي الموضع الذي ينتهي فيه البيت خاضع لتفاعل عناصر الوزن والتركيب والنفَس[11] واختلاف نظام الوقفة في الشعر عن نظامها في النثر هو الذي يمنح القصيدة تمثيلها الخطّي الخاص. فصورة القصيدة الخطية أو الطباعية إنما هي تجسّم تقسيم الخطاب إلى الوحدات التي تشكل الأبيات.

ولقد أطلقت قصيدة النثر في الأصل على هذا الجنس من الشعر لأنه يتّخذ صورة خطّية مماثلة للنثر فيكتب النص وفق نظام الفقرة[12]. ولعلّ أساس التمييز عند الغربيين بين الشعر الحر الذي نظمه الرمزيون وهو شكل من الشعر يتحرّر من بعض ضوابط الوزن، وقصيدة النثر أنّ الأول يتوخّى نظام البيت أي السطر المنفصل خطيا مثلما هو الشأن في الشعر المنظوم وفق معايير النظم التقليدي بينما تتوخى قصيدة النثر أسلوب الكتابة النثرية. وهذا ما جعل جان كوهين يذهب إلى أنّ ما يميّز قصيدة النثر عن الشعر الحرّ إنّما هو احترامها لمبدإ التوازي بين ما هو صوتي وما هو دلالي في تحديد موضع الوقفة. وهذا هو بالتحديد نظام الوقفة في النثر، في حين أنّ الشعر الحرّ يخلّ بهذا التوازي بين البيتين الصوتية والدلالية[13] واختلال الموازاة الصوتية الدلالية مقصود ومطلوب لذاته لأنه «عنصر فعّال في نظم الشعر»[14].

وإذا عدنا إلى قصيدة النثر في ما استقرّ في الممارسة الشعرية العربية وجدنا أنّها تجمع بين الشكلين أي ما يدرج عند الغربيين في قصيدة النثر بالمعنى الحصري وما يدرج عندهم في الشعر الحرّ. وهكذا أدرج الشكل الشعري الذي أطلق عليه محمد الماغوط وجبرا ابراهيم جبرا مصطلح «الشعر الحر» وهو شعر غير موزون يتوخي نظام البيت، في جنس قصيدة النثر[15] إلى جانب النصوص الشعرية التي تتخذ هيئة النثر الخطيّة، بل إنّ مجموعة شعرية رائدة مثل مجموعة «لن» لأنسي الحاج تجمع بين الشكلين أي أنّ قصيدة النثر فيها تتوخّى مرّة نظام البيت ومرّة نظام الفقرة. ومع مرّ الزمن هيمن النمط الأول على قصيدة النثر العربية.

ولم تشذّ قصيدة النثر التي يكتبها الشعراء التونسيون عن هذا المنحى إذ قلّما تتّخذ هيئة النثر الخطّية. ومن الأمثلة القليلة التي ينطبق عليها هذا الوصف نذكر قصيدتي «الشعراء» لباسط بن حسن من مجموعته «الصباح لا يبادلنا جواهره»[16] و«صيف 88» من المجموعة نفسها[17]. ولكن النزوع المهيمن في كتابة قصيدة النثر عندنا هو اعتماد السطر المنفصل الموافق لشكل النظم في الشعر الحرّ، أي نظام البيت باعتباره وحدة التقطيع في الخطاب الشعري. فتنقسم القصيدة إلى أبيات على غرار انقسامها في الشعر الحرّ الموزون. وهو ما يؤدي إلى التطابق في البنية الخطّية بين قصيدة النثر المكتوبة بهذه الصورة والشعر الحرّ.

إنّ توخّي هذا الأسلوب في تقسيم الخطاب يوزّع الجملة الواحدة على أكثر من سطر ويؤدي إلى الإخلال بالتوازي بين البنيتين الصوتية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والدلالية. وهذه سمة أساسية في كلّ نظم حتّى أنّ جان كوهين يقول: يمكن من وجهة نظر بنائية تعريف النظم سلبا بأنه نقيض الجملة[18].

إنّ مدونة قصيدة النثر في تونس تشهد على صحّة ما قدّمنا وإذا كان لابد من شاهد فلنختر بصورة اعتباطية هذا المقطع من قصيدة باسط بن حسن: «أنخاب أخرى»[19]:

من يصغى إلى خفقات جمالنا
حين يتوارى شعاع العشق
ويهرب من لهفة ظلالنا

إنّ هذا الشاهد جملة واحدة وزّعها الشاعر على خمسة أسطر على غرار الأبيات في الشعر الحرّ. وهو ما أخلّ بالتوازي بين البنيتين الصوتية والدلالية. إنّ الإخلال بالموازاة بين هاتين البنيتين يخرج الكلام من حدّ النثر ويصله بالنظم. أليس النظم عند بعضهم عدولا عن الموازاة السائدة في جميع ضروب النثر بين الصوت والمعنى.[20]

لقد بيّنّا أن قصيدة النثر المنجزة في تونس تعوّل في ما تعوّل في بناء الايقاع على مقوّمين يقترنان في الأصل بالشعر المنظوم هما الوزن ونظام الوقفة. ويبقى أن ننظر في المقوم الثالث من مقومات النظم وهو القافية.

3-القافية:

تضطلع القافية باعتبارها ترديدا للأصوات المتناظرة بدور فعّال في توليد الايقاع في الشعر المنظوم عموديا كان أو حرّا. وتسند إليها علاوة على ذلك وظيفة أخرى تتمثل في تمييز نهاية الأبيات[21]. ولئن تراجع دور القافية في تعيين حدود البيت في الشعر الحرّ لأنّ الوقفة لا تقترن ضرورة بها فإنها في المقابل تظلّ عنصرا أساسيا من عناصر الايقاع لا سيّما وأنّ القافية في الشعر العربي تتميز بغنى بنيتها الصوتية إذ تتضافر عناصر

قصيدة النثر التي يكتبها الشعراء التونسيون تعوّل في بناء شعريتها على المقوّم الإيقاعي

عديدة من حروف وحركات في تركيبها حتى أنّها كثيرا ما تتألّف من أكثر من مقطع[22] فكيف تعامل شعراء قصيدة النثر مع هذا المقوم الايقاعي.

ينبغي أن نقرّ أوّلا أنّ الشعراء التونسيين يتفاوتون في التعويل على القافية في بناء الايقاع. فباسط بن حسن على سبيل المثال حريص على تجنّب التقفية. وأما فضيلة الشابي أو محمد فوزي الغزي أو حسين القهواجي فيعوّلون أحيانا على القافية في بناء الايقاع مثلما نتبين من هذين الشاهدين. تقول فضيلة الشابي:

جاء في حديث ظافرات السعفْ
نام الجدول فغطّته الرمال
أما العين فلقد أصابها القذى
للرّمال المكان والصلفْ
أيّها المجنون تاهت بك الكثبان
ثديان من رمل أم وهم امرأة
على الكثيب
تناثرت ظافرات السعفْ
حبّات لؤلؤ وصدفْ[23]

ويقول محمد فوزي الغزّي:

هذا الظلّ أشهى
من ضلع الموز
والبحر الكلف
بصبيته اللاّزورديّة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شيخ تجلو بركاته
سيف خيالي
والبحر الأهيف
بهلوان قديم
شبّ على قدميه
مكر الحبالِ
وهذا البحر المستنكف
حيوان خرافيّ
دجّنته صروف الليالي[24]

ويبدو التعويل على القافية أشدّ جلاء وأكثر انتظاما عند شعراء آخرين مثل رضا الجلاّلي في قصائده النثرية وعزوز الجملي وعبد الفتاح بن حمّودة وسوف عبيد وغير هؤلاء. ومجرّد مراجعة دواوينهم كفيلة ببيان هذا الأمر.

نخلص ممّا تقدّم إلى أنّ قصيدة النثر التي يكتبها الشعراء التونسيون تعوّل في بناء شعريّتها على المقوّم الايقاعي لا بالمعنى الذي يشار إليه عادة عند الكلام على الايقاع في قصيدة النثر بمصطلح «الايقاع الداخلي» أو «الموسيقى الداخلية» فحسب ولكن ايضا بالمعنى الذي يصل الايقاع بمبدإ النظم أي بعناصر الوزن وما يعنيه من تركيب للتماثلات الصوتية على المادة اللغوية، والوقفة المميزة لنظام البيت وما تفضي إليه من إخلال بالتوازي بين البنيتين الصوتية والدلالية والقافية وما يميزها من إيقاع جرسي. وإثبات هذا الأمر ينقض ما استقرّ في التصوّرات النظرية والممارسة النقدية من أن قصيدة النثر تبني شعريتها ضد معيار النظم.

فكيف نعلّل الظاهرة؟

II–تعليل الظاهرة:

إنّ تفسير هذه الظاهرة يقتضي منّا أن نأخذ بعين الاعتبار جملة من العوامل المتداخلة منها ما يتعلق بقصيدة النثر الغربية وتطوّرها ومنها ما يتعلّق بملابسات نشأة قصيدة النثر العربية ومنها ما يتعلّق بالمجال الأدبي الخاص بقصيدة النثر التونسية ومنها ما يتصل بثقافة الشاعر ووعيه الفني وتصوره النظري لطبيعة قصيدة النثر.

أما بالنسبة إلى قصيدة النثر الغربية فإننا نشير إلى أن التطور الذي عرفته أفضى إلى خروج بعض النماذج الشعرية التي تدرج ضمن هذا الجنس عن التصوّر الذي تأسست انطلاقا منه وهو البحث عن الشعرية خارج نطاق النظم. ذلك أن بعض الشعراء من أمثال Paul Claudel وسان جون بيرس S.J. Perse وفرانسيس بونج F. Ponge يكتبون شعرا يعتمد نظام الفقرة أو «الآية» وهو لا يخلو من نظم وإن كان محدودا، ومن تقفية وإن كانت غير منتظمة[25]. ولئن كنّا نحترز على إدراج هذا الضرب من الشعر في قصيدة النثر فإننا نشير إلى أنّ بعض الدراسات الغربية تدرجه في هذا الجنس من الكتابة.

أمّا بالنسبة إلى قصيدة النثر العربية التي شاعت ابتداء من الستينيات فإنه هيمن عليها بصورة تدريجية الشكل الذي كان يطلق عليه جبرا إبراهيم جبرا ومحمد الماغوط تسمية "الشعر الحر" وهو مثلما ألمحنا غير الشعر الحر المعروف. وهذا الشكل بتوخيه نظام البيت ينطوي في حد ذاته على ضرب من النظم مثلما سبق أن بيّنا، وإن كان لابد من التنويه بأنّ كتّاب قصيدة النثر العربية لا يعوّلون على القافية إلاّ في حالات قليلة.

وأما قصيدة النثر في تونس فقد شاعت في الممارسة الشعرية في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين. وقد اقترنت في البداية بكتابات شعراء أدركوا بقايا حركة الطليعة وشعر في "غير العمود الحر" مثل فضيلة الشابي ومحمد أحمد القابسي وسوف عبيد وعزّوز الجملي. وتجربة

"في غير العمودي والحر" لم ترفع لواء الشعر ضد الايقاع كما فعل روّاد قصيدة النثر الغربية وإنما رام أصحابها البحث عن إيقاع جديد يتمرّد على الايقاع الخليلي. وإذا تأمّلنا نماذج من هذه التجربة وجدناها تتوخّى نظاما في الوقفة شبيها بنظامها في الشعر الحر وتحرص على توظيف عنصر القافية في بناء الايقاع بل إنّ الكثير من النصوص المندرجة في هذا الاتجاه الشعري لم تبتعد كثيرا عن الايقاع الخليلي مثلما هو الشأن بالنسبة إلى هذا النص للطاهر الهمامي الذي يمكن ردّه باستثناء البيتين الأخيرين إلى الخبب:

صاح الأول: شيّاتْ
وصاح الثاني: شيّاتْ
وصاح الثالث: شيّاتْ
وصاح الرابع: شيّاتْ
ونادى الخامس: شيّاتْ
وزاد السادس: شيّاتْ
حملت صندوقي ورحت
أشيّتُ مع شعبي ! [26]

وهذا الشاهد أيضا للشاعر نفسه وهو مزيج من المتقارب والخبب والرمل:

أرى النخل يمشي
وسط الهجمة يمشي
مشدود الهدب إلى الشمس
موعود الصابهْ
أيها الناسي صوابهْ
أيها المبدلُ بالوهم ثيابهْ[27]

ومن ثمة نتبيّن أن بعض التجارب السابقة التي تمثل مرجعا من مراجع الشاعر التونسي الذي كتب قصيدة النثر مارست ضربا من الشعر الذي وإن كان يرنو إلى أن يتحرّر من الوزن الخليلي فإنّ للإيقاع فيه بمعنى النظم أهمية حليّة. ومن الوارد أن يتأثّر

تجربة «في غير العمودي والحر» لم ترفع لواء الشعر ضد الإيقاع

التونسي الذي يمارس قصيدة النثر بهذا السياق الأدبي. ولكن طبيعة هذا التأثّر وحدوده وانعكاسه على الممارسة تتحدّد بمدى وعي الشاعر بطبيعة قصيدة النثر وطبيعة المراجع الفنية التي نشأ على احتذائها ومدى قدرته على التحرّر من الذاكرة الشعريّة. ومن ثمّة فإن هؤلاء الشعراء يتفاوتون في توظيف مقوّمات النظم في بناء قصيدة النثر.

وبغضّ النظر عن تعليلنا لظاهرة حضور النظم في قصيدة النثر فإننا إزاء حقيقة وهي أن القصيدة النثرية المنجزة في تونس تعوّل في بناء الشعرية على الايقاع بالمعنى المقترن بالنظم. وهذه الحقيقة تنقض ما استقرّ في التصوّر النظري بل وما يمثل مبرّر نشأة قصيدة النثر وهو إنشاء الشعرية على أنقاض مفهوم النظم. ولكن ورغم ذلك ما زال الخطاب النقدي يباشر قصيدة النثر بمعايير الشعرية التي اقترنت بالأنموذج الأصلي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

(1)ورد في :
Michel Aquien، Dictionnaire de poétique، Librairie générale Française، Paris، 1993، P 217.
(2) هذا التعريف لجرار هوبكينس G.M.Hopkins أورده جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمّد العمريّ، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ص 52.
(3)ألعاب المجروح، عزوز الجمني، دار الجويني للنشر، تونس، 1985، ص 26
(4)م.ن.، ص 17
(5)انظر في ما يتعلق بالطابع التقريبي للإيقاع. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص87.
(6)عبد الفتاح بن حمّودة، الصباحات، الدار العربية للكتاب، تونس، 1996، ص 33.
(7)م.ن.،ص 47
(8)م.ن.،ص 61
(9) محمد فوزي الغزّي، مدن للحزن ويوم للفرحة، دار أليف للنشر، تونس، د.ت، ص 32.
(10) م.ن.، ص 33.
(11) انظر في قوانين الوقفة في الشعر الحر ودور عوامل الوزن والتركيب والنفس في تحديد موضعها، فتحي النصري، بنية البيت الحر، دراسة في نظام الشعر الحر العروضي، مسكلياني للنشر والتوزيع، تونس، 2008، ص ص 57ـ63.
(12) Joelle gardes_Tamine، Marie Claude Hubert، Dictionnaire de la critique littéraire، Cérès 223._Editions، 1998، p.222
(13) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 68ـ69.
(14) م.ن.، ص 68.
(15) نشير إلى أن جبرا ابراهيم جبرا أطلق في أواخر العقد السادس من القرن العشرين مصطلح «الشعر الحر»، وبعد أن شاع إطلاق هذا المصطلح على القصيدة الحرة المنظومة، على القصائد النثرية التي تتوخى نظام البيت والتي كان يكتبها آنذاك هو نفسه ومحمد الماغوط وتوفيق صايغ. انظر في المفاهيم المختلفة التي استخدم فيها مصطلح الشعر الحر، فتحي النصري. بنية البيت الحر، ص ص 11ـ19.
(16) باسط بن حسن، الصباح لا يبادلنا جواهره، منشورات، Intersignes، paris، ص 69.
(17) م.ن.، ص 43.
(18) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 69.
(19) الصباح لا يبادلنا جواهره، ص 51.
(20) انظر جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 69.
(21) عرّف موريس غرامون القافية بقوله: «هي توافق الأصوات وليس لها من غاية أو نتيجة في الأغلب سوى توفير علامات داخل الإيقاع تفصل بين مجموعات عناصره».
Maurice Grammont : Traité de phonétique، Ed. Librairie Delagrave، Paris، 1973، P 240.
أورده محمود المسعدي، الايقاع في السجع العربي، نشر وتوزيع مؤسسات بن عبد الله، تونس 1996، ص 45.
(22) حدّد محمود المسعدي العناصر التي تتألف منها القافية قائلا: «إنّ ثلاثة أنواع من العناصر مختلفة صوتيّا تتضافر في تركيب القافية: عنصر ذو جرس حرفي وعنصر ذو جرس حركيّ وعنصر جامع بين جرس الحركة ومداها وهما الرويّ والمجرى أي الحرف الأخير وحركته. وقد يكفيان وحدهما لتكوينها كما هو الشأن في القافية البسيطة. أما في القافية المركّبة فتضاف إليهما أصوات أخرى ويصبح عدد العناصر الثابتة التي لا تتغير أكبر ويتراوح بين الثلاثة والستّة». انظر الايقاع في السجع العربي، ص 54ـ55.
(23) فضيلة الشابي، لتوزر القمران، الانجاز والطباعة، «سكريبت» تونس، 2004، ص 7.
(24) محمد فوزي الغزي، مدن للحزن ويوم للفرحة، ص 12ـ13.
(25) انظر M. Aquien، Dictionnaire de poétique، 218ـ219.
(26) الطاهر الهمّامي، الحصار، الدار التونسية للنشر، تونس 1972،ص 121.
(27) الطاهر الهمامي، أرى النخل يمشي، ط. الشركة التونسية لفنون الرسم، تونس، 1986، ص 9ـ10.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رؤى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بقلم: ظافر ناجي

بمثابة الشهادة...
المكان بين الهندسة والرّوح...

في بداية التسعينات من القرن الماضي كنت بصدد تحرير بحثي الجامعي حول الرّوائيّ المصري صنع الله إبراهيم وتحديدا حول روايته «الذات» التي أثارت ضجّة كبرى وقت صدورها وهو أمر عاديّ بالنسبة إلى أعمال الروائي المذكور.

في تلك الأثناء قرأت للمرّة الأولى كتاب «جماليات المكان» لغاستون باشلار... أذكر أنّني تركت بحثي جانبا واستغرقت في قراءة هذا الأثر المرجع الساحر بعمق مقاربته وقدرته على فتح آفاق جديدة أمام المختصّ وحتى أمام المهتمّ من بعيد.

وَلعلّ أهمّ ما في هذا الكتاب أنّه يتجاوز المعنى السطحيّ للمكان بما هو مادّة إسمنتيّة وحيّز مساحة تقاس بالمتر المربّع والمكعّب. المكان يتحوّل هنا إلى حقل خصيب منتج لا متناه للدّلالات النفسيّة والاجتماعية والإيديولوجيّة... هو مفتاح لفهم داخله وجسر لخارجه وكاشف لساكنه.

هذا الكتاب كان أحد مراجعي في بعض فصول البحث المتعلّقة بمقاربة المكان، وذلك صحيح، لكنّه أيضا كان مفتاحا لأتمكّن من معرفة بعض خفايا نفسيّتي وطريقة تمثّلي للعالم ولما حولي بل ولفهم تأثيرات طفولتي في سلوكي اللاحق وحتّى في طريقة كتابتي للقصّة والرواية خصوصا فيما يتعلّق برؤيتي لمسألة المكان.

أعترف أنّني لا أحتمل الحيطان والأماكن المغلقة والمصاعد المعدنيّة والسقوف الواطئة، واعترف أنّني اشعر بما يشبه الاختناق والإحساس بالغثيان مع أنّني متأكّد من أنّني لا أشكو من حالة رهاب الأماكن المغلقة أو «الكلوستروفوبيا».

أعترف أنّ معظم كتاباتي تدور في فضاءات مفتوحة تتحرّك داخلها الشخصيات الفاعلة والقريبة إلى فكري وقلبي، وإن اخترت العكس - أي فضاءات مغلقة- فإنّ

الشخصيّات تعيش أسوأ أحوالها وأردأ أوضاعها، والأمر بدأ معي بشكل لا واع بل اكتشفته لاحقا وأنا أعيد قراءة نصوصي بعد زمن وبمسافة تسعى لأن تكون موضوعيّة.

وقتها اكتشفت أنّ الأمر ليس مرتبطا بالمرجعيّات النظريّة والكتب بل هو بكلّ بساطة وثيق الصّلة بالطّفولة... طفولتي هناك في مدينة قابس الرابضة في الخليج الحامل اسمها في الجنوب.

أعترف - والمسألة لا تحتاج لأنّها من قبيل المسلّمات- أنّني لم أختر أبي ولا امّي ككلّ الكائنات الحيّة... وأقرّ تبعا لذلك أنّ أبي لم يستشرني حين اختار أن يكون أمينا لمكتبة عمومية، بل ويبدو أنّه هو نفسه لم يختر أن تعيّنه وزارة الثقافة في مدينة قابس ليشرف على مكتبة كانت قبل سنوات قليلة جدّا - إبّان الاستعمار الفرنسيّ- كنيسة مسيحيّة يؤمّها المؤمنون. وإلى جانب الكنيسة كان هناك مسكن صغير مخصّص للرّهبان والأخوات. وبإرادة الشعب وبقدرة قادر صارت الكنيسة مكتبة للمطالعة العموميّة وصار المسكن الملتصق بها مسكن عائلة أبي التي جئت ذات 1966 لتعزيزها وللمحافظة على نسل آل ناجي ودمهم.

حين فتحت عينيّ على العالم وجدت نفسي في ذلك المسكن الصغير جدّا لأنه في الأصل مسكن رهبان والأصل أن يخلو من كلّ رفاهة واتّساع بالنّظر إلى قناعة رجال الدّين وميلهم إلى الكفاف. وحين بدأت أحبو ثمّ أقف وأسقط بدأت أخترق حدود المسكن نحو فضاء المكتبة التي كانت بيت عبادة وصلاة...

لا أتذكّر الآن إلا صورا ضبابيّة عن المكان في بداية طفولتي لكنّني أتخيّل جسدي النّحيل وأنا بين الرضيع والطّفل يتلمّس طريقه داخل رهبة بيت الصلاة المسيحي... كان السقف عاليا جدّا... أذكر أنّني كنت أرى الخشبات وقطع الحديد الضخمة التي يستقرّ عليها. كان رفع الرأس نحوه يؤلم رقبتي لكنّ وضع النوم على الظهر كان مريحا جدّا لرفع البصر إلى هناك... فالسقف بعيد جدّا...

في أواخر الستينات لم تكن هناك لعب للأطفال ولم أكن وقتها قد ارتدت المدرسة الابتدائية بعد - وإن وجدت فهي نادرة جدّا- لذلك كنت أقضّي وقتا طويلا هناك حين لا يكون هناك روّاد للمكتبة... وكانت لديّ لعبتان مفضّلتان هما ملامسة الكتب وإصدار أصوات وانتظار ارتدادها صدى بعد ن تكون قد لامست السقف العالي... كان جوهر اللعبة قائما على بطء الزّمن الفاصل بين إصدار الصوت وعودته وقد تغيّر وتمدّد وتضخّم...

بعدها، ومع بداية السبعينات بدأت أخرج من المكتبة واشقّ الحيّ نحو المدرسة، وبدأت في اكتشاف العالم من حولي... كانت في مدينة قابس وقتها جالية فرنسيّة كبيرة جدّا وخصوصا من الفنّيين في المجمع الكيميائيّ الذي انطلق في الإنتاج وقتها إضافة

إلى عدد كبير من المدرّسين وخصوصا في المعاهد الثانويّة وقد تتلمذت على بعضهم. ومع الجالية الفرنسيّة كانت أخرى يهوديّة تعدّ العشرات وكان لها بيت صلاتها ومعظم أفرادها كانوا ممسكين بالتجارة وخصوصا بقطاع الصاغة وبيع الذهب وتصليحه...

كانت الجاليتان الفرنسيّة واليهوديّة تعيشان في حيّنا - باب البحر - حيث النّزل القريبة من الشاطئ والخمّارات والمطاعم وقاعات السينما والسوق المبنيّ بالقرميد الأحمر المحيل على الفضاء الأوروبي الذي أثّر حتى في نمط العيش العربي التونسيّ...

كان التعايش ممكنا بين الأطفال وقتها لأنّنا لم نكن واعين بما يجري من حولنا لأنّنا كنّا خاليي الذهن ممّا جرى في 48 ولا خلفيّات المستعمر الفرنسيّ ولم نفهم ما جرى في نكسة 67 ولم نكن قادرين على استيعاب مؤشّرات أكتوبر 73 التي ستأتي لاحقا...

كنّا ندرس معا ونتقاسم الحيّ ونتدرّب معا على المصارعة اليابانيّة لذلك صرنا نتقن اللغة الفرنسيّة بالممارسة قبل أن نقرأها وتعوّدنا على ثقافتهم وطرق عيشهم ولكنات ألسنهم حين ينطقون الأشياء بالعربيّة...

هكذا نشأت... وهكذا أكتشف الآن أن ما جرى لي ومعي لم يكن اختيارا منّي بل مسألة قدريّة فرضتها الظّروف والوقائع... هكذا أقرّ بأنّي لا أستطيع العيش بعيدا عن الكتب ولا أحتمل الضيق وأرفض الأماكن المغلقة ولا يقلقني أبدا أن أتعايش مع غيري حتّى وإن كان الاختلاف يبدو جوهريّا...

الفرق الوحيد أنّني أعرف الآن ما جرى في سنوات 48 و56 و67 و73 و91 و2003... في تونس وفلسطين وبغداد... لذلك صرت أقبل بعض الأشياء وأرفض الكثير...

بقلم: عبد الوهاب الملوّح

ترويض الشهوة

لَيْسَ الصَّمْتُ غَيْبُوبَة وَهو لَيْسَ سُكُوتًا.

تَرَكْتُ الفِكْرَةَ تَسْتَلْقِي عَلَى أَرِيكَةٍ فِي الفِقْدَان وانشغَلْتُ بإعْدَاد قَهْوَةٍ عَلَى نَار هَادئَة. البُنُّ جَيِّدٌ والغِيَابُ يَحْتَاجُ إلَى رَائحَة تُؤَثِّثُهُ. الذَّاكِرَةُ ابْتِدَاع للأَسَى، أيْقَنْتُ أنَّ لُغَة الصَّمتِ أَقْدَرُ عَلَى تَلْبِيَة حَاجيَاتِي الغَامِضَة. لَكُمْ أَعْجَبُ لِقُدْرَتي عَلَى مُقَاوَمَة تَصَدُّع رُوحِي وعَوزهَا مَعَ كُلِّ الأَوْحَال التِي تَنُوءُ بهَا. السُّكرُ كِبْرِيَاءُ الْحِدَاد وَبَاقَةٌ تعْزِية يُعِدُّهَا الجَسَدُ للرُّوح المعوزة. كان مُجَرَّدُ تَذَكُّرِها يُؤَرِّثُ فِي الدَّواخل نارًا كنت أعتقد إنَّها انطفَأت منذ زَمَن. طَعْمُ القَهْوَة جارح، أَعْدُو إلَيْهَا، آتِيَةٌ من بين ثَنَايا ذَاكِرَة مُحْتَرِمَة، أَتقَرَّى ذلك الهُدوء المُطمْئن فِي حَضْرَتِهَا، رَائِحَة صَوْتِهَا تُؤَجِّجُنِي شَوْقًا، تَأْسُرُنِي حَالَة من الوَجْد، عَلَيَّ أنْ أعدَّ هُدْنَة مَعَ أَحَاسِيسِي.

.. أرتَقِي سَلاَلم الانتظَار
وَأسْقُطُ مَرَّةَ أولى وثانية
وَثَالثة وَرَابعة
وقُبْلَة لم تَكْتَمِلْ،
أَصْعَدُ مُجَدَّدًا، أَتَسَلَّق لَفْتَةٌ منك لأَصِلَ مُنْتَصَفَ الطَّرِيق
كم أُرِيد أن أَسْتَرِيحَ وَتَتَصَفَّح عَيْنَايَ سَهْلاً تَرْتَعُ فيه وُعود نَبْضِك
لم يَكُنْ هُنَاك إلاَّ ماعزًا يَتَوَسَّدُ رِيح الخَرِيف البَارِدَةِ
ماله الليلَ لا يَصْعَد السُّلَّم مَعِي ويُسْنِدُنِي كَتِفَيْه
المُوسيقَى وحدها تَأْخُذُنِي إِلَى جِهَة أَرَى فِيهَا مِرآة ضِحْكَتِكِ
لَسْتُ أَعْنِي سِوَاك
تَعَتَّقَ صَوْتُكِ فِي آهَةِ العُمْرِ مَرْقَى وَمَهْوَى لِعَاطِفَةٍ تَتَوَهَّجُ تَهْلُكَة وَألوذُ بِهَا من حَمَاقَات شَوق
يُهَججُنِي فِي المَسَافَة بَيْنِي وَبَيْنِي وبَيْنك.
أَهْرِبُ مِنِّي إِلَى جَسَدٍ كُنْتُ أَحْسبُه لِي.

بَلَى لَسْتُ أعْنِي سِوَى لَحْظَة من شُرود صَبَاحَات نظْرَتك.
عَاليًا
كُنْتُ أهْبِطُ مَثواي فيك وأرْسُمُ شَارة عِشْقِي لواءً تَقَدَّم رَغْم هَزَائِمه فَاتِحًا
عَاليًا
لَسْتُ أعْنِي سِواك علُوًّا.
بِكَثير من الحِرْص أشْربُ فِنجَان قَهْوتي، مُنْشغِلاً بِأشْيَائِي البَسِيطَة، مُنْشغِلاً بشؤونِي التي لا
تهُمُّ أحدًا.
هَادِئا مِثْلَ قَيْلُولَةٍ تَتَوَسّدُ ظِلاً لَهَا يَتَثَاءَبُ، مُنْزَعِجًا من بَلاَدة حُلْمٍ سَاذِجٍ تَمَشَّى الهُوَيْنَا يُنَادي الصَّبَاح
لَيْسَ لِي مَا أفْعَلُه، قد أرَمِّمُ حُزْنَ الجِدَار وأعَدِّلُ كَمَنْجَات المَجَازِ
لَسْتُ أعْنِي سِوَاكِ لِذلك سَرت حَوَاس أفْنِيَة الدار، أمْحُو ارْتِبَاكَ النَّهار بِسَاعَة سُكْر وَأغْنِيَة نَثْرية.
أتَمَلَّى شَيْبَة القَلْبِ وأتَعَهَّدُ أمْرَ نِعَالِي الوَفِيَّة بالمَشْي فَوقَ الجَليد دُون التَّزَحْلُق بالمُفْرَدَات...
أنْسف رُمَّانة القَلْبِ ثُمَّ ألَمْلِمُ حَبَّاته، حَبَّة حَبَّةً وأسَوّي مِنْهَا سُبحَة للتهَجُّدِ باسْمِك ليلا وليلا
كان بِإمْكَانِك أن تَنْفَعِيني مَرَّة واحِدةً ولِلأبَد: أن تَمْنَحِي الرِّيح شَال ظِلّك يطيرُ وأطِيرُ
هَكَذَا رَأيْتك قُدَّامِي فَجْأةً، رَأيْتك هُنَا الآن... جِئْت دُفْعَةً وَاحدةً لم أرك تَدخُلين وَلم أنتبه للهَوَاء. يغْرَقُ فِي الضّحك بَيْنَما قَامتك اسْتَدْرَجَتْنِي إلَى دَهْشَة لم يَكن بِإمْكَانها أن تَنْجُوَ من الغَرقْ. تقفين غَيْر بَعيد من هنا، أعْنِي تَحْدِيدًا بَيْن عمرين.. عمر لك وَعُمْر لي، الطّريق إليك تَبْدَأ من
الحزن إلى الحُزن.
أرَاك مَعْنى يَنْزَعُ نَحْو التجريد، يَتَوَهَّجُ كَلَيْلٍ تَبَلَّل ظَلامُه بِمُهْجَة لَهَا رَائِحة الشَّرَاشِفِ بَعْدَ فِعْلِ الحُبِّ.
تَقفينَ بَعِيدًا عَن أمَلِي، كَانَ أمَلِي قَصِيرَ القَامَة، لِذَلكَ رَأيْتُ لَهْفَتِي بك أكْبَر سِنًّا مِنِّي وَمِنْك، وَمَهْمَا كَانَ الانْتِظَارُ مُسِنًّا سَأمْشِي إلَيْك بِمَعْنَوِيَاتٍ مُرْتَفِعَةٍ وَهِمَّةٍ عَالِيَةٍ كَتِلْمِيذٍ يَسْتَعْجِلُ الوُصُولَ إلَى سَبُّورَة قَلْبك.
وَقَفْتِ عِنْد النَّافذة خَارج قَامَتك... أبْعَد قَلِيلاً من ظلّك، شرفة النافذة تُسْنِدُ جسمك وَنَظَراتك تَسْرَح حَيْث تُلوِّن الزَّنْبَقَةُ الهواء،

حَيْث يَنْبَعُ ماءٌ من تَعَثُّر خُطَاك
حَيْثُ الغيَابُ حَديقَة يُخفِّف من كآبَتهَا هُتاف السَّرْوة وشَغَبُ زَوْجِي الكناري،
سَأعلّق تَعَبِي عَلَى زَقْزَقَة الكنَارِي حَتَّى إِذَا اسْتَفَقْتُ من دَهْشَتِي كَانت نظراتُك قد حَطَّت عَلى كَتِفِي
بَرَحْت مَوضعك وخَطَوت فِي اتّجَاه الدَّاخِل مَشَيْت حَافية الصَّوْت إلى وسَط القَلْبِ تَمَامًا
تَرَنَّحَ المَكَانُ وانفتح جرح فِي فم الهَوَاء كَان جرحًا عَمِيقًا... انْفَتَحَ الضَّوْءُ رَدْهَة تَبْدَأ من عَتَبَة مَنْسيَّة خَلف النَّهَار
تَبْدأ مِن فَتْحَة قَمِيص عند مَسْقَط الْكَتفَيْن
كُنْتُ أُعَوِّلُ عَلَى شَرَاهة حدس الأشْيَاء لأقوِّي غِيَابِي فِي حَضْرتك
سَتَائِرُ السومون التي تُذكّرُ بضحكة سَانشو:
الشُّبَّاكُ المُطِلُّ عَلى لامُبَالاة الطَّقس في الخارج:
بَقيَّة أكْلِ البَارِحة:
أَصَصُ الحَبَقِ المُهْمَلة بِعِنَاية عَلَى الشُّرْفة تُطِلُّ من عَيْنَيْك:
(أُفكر أيضا فِي فيلم «عَلَى طَرِيق ماديسون» لكلينت استوود ومشهد المطبخ تحديدا)
هكَذا لَمْ أرَ اللَّيل يَهبط فينَا
لَم أرَه يَكْنسُ الماء وَهْوَ يُراود عُزْلَتنَا وغبطَة الجدرَان بِهَا
رؤية المَكَانُ يُذكِّرُنِي بك وهو يُذَكّرُنِي بِي
تجلسين عَلَى حافة الاشْتِهَاء، يَضْطجِع الحلم كأُغْنِيَة تَصْنَعُ إيقَاعها من شُرُود الدواخل
ثـمَّة دفءٌ تَسَلَّل من ثَنْيَة الرُّكبَتَيْن
يُدَلِّلُنِي صَمْتُك المُتَعَرِّي.. المُهمُ رَأَيْتُ سُكُوتَك فَاصلَة فِي قَصيدة نَثر وَمَوَّال خَاطِرَة للقصبجي مِن الاسْتِعَارة والاحتمال، يُبَلِّلُنِي مَاؤُك كامْرَأة لا يُبرّرها عُرْيُهَا
هَذه أنت أقربُ من أن أرَاكِ بكُلِّ تَفَاصيل عِشق صَريح
هَذه أنتِ تَأويل تَغْريبة البَدْو يَقْتَسِمُون رَغيف الصَّدى وَسُبَات السَّحالي
هَذه أنتِ مَشْغُولة بتَصفح ذاكرَة الانتظَار وتَرْتِيب مَا يَتَعَثّرُ من شَجن في الرِّواق
تَجْلَسين قُبَالة لَوْعَة رُوحِي، أُقوِّي حضوري بِفكْرَة ليل تُعَرْبِدُ فِيه النَّشاوي
الْممَرُّ إِلَيْك مَسَافة مَجْرى حليبي، أُطِلُّ عَلَى الكسْتُنَاء هُنَاك تَبوح بأسرارها، لن يَنَام العُشْبُ، ناولتني قَدح شاي وأرجُوحة للرَّحِيل وقلت:
دع الرِّيح بوصلة لخطاك

وقلت: تتبع شُرُود الحواس أنا أرض منفاك
وقلت: توغّل كَأَعْمى يُهجِجه حدسه
واشتعل ريقك في دمي يعتقني من شَجن رَشيد
فانصرف وَجْهُك صَلاَةَ أُخْرَى للريح في أبد الدَّهْشَة البِكْر
هِي بغتة
لا أوَّل لها وآخرها شجن شقيٌّ
يا امرأة يَجْلو لِلَيْلِها ارتباكُ الشَّفَتَيْن
انكسارُهما
افتضاحُهما، اشتعال الريق دما يُضِيءُ خَدر الجسدين
سَتَغْدرُ بك القُبْلة
وَأنت في الممرِّ بين الرُّشْد والغي
سَتَغدُرُ بك لفْتتك
لتكتملي فتنة فتحتها غزوات النشاوي.

ملاحظة

(أصل المشهد رجل وامرأة يقفان عند الشرفة المطلة على الحديقة التي تفتح على الشارع المؤدي إلى النهر الذي يصب في البحر
المرأة وهي تتأمل كلّ هذا، غرق فيها الرجل قبل أن يبتلعهما البحر).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أصداء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نشاط الاتحاد ونواديه الثقافيّة

دور الكاتب في ترسيخ قيم المجتمع المدني:

نظّم اتحاد الكتاب التونسيين يوم 15 أكتوبر 2009 بمقرّ الاتحاد ندوة بعنوان (دور الكاتب في ترسيخ قيم المجتمع المدني) وقد شارك في هذه الندوة الأساتذة: حاتم بن عثمان- خيرة الشيباني- الدكتور صلاح الدين بوجاه.

كما تمّت إقامة أمسية شعرية في نفس اليوم شارك فيها عادل المعيزي- الجليدي العويني- المنصف المزغني- البشير المشرقي- نور الدين بالطيب- بلقاسم الشابي- نجاة العدواني- سويلمي بوجمعة- عز الدين بن محمود.

نشاط نادي الشعر:

نظم نادي الشعر في إطار نشاطه الدوري عددا من الأمسيات التقى فيها رواد النادي بالشعراء حيث تمت محاورة المنجي الطيب الوسلاتي حول مجموعته الشعرية (البلور يستعرض رقص الضياء)، وقد تولى الأستاذ كمال العلاوي تقديم المجموعة وأدار اللقاء منشط النادي الصديق عادل الجريدي. كما التقى رواد نادي الشعر أيضا مع الشاعر المتميز الدكتور المولدي فرّوج بمناسبة صدور مجموعته الشعرية الجديدة (كأنّ العالم أعرج)، وقد تولّى تقديم المجموعة الشعرية الجديدة المحتفى بها الشاعر محمد الهادي الجزيري. في الإطار ذاته تمت استضافة الشاعر صالح الطرابلسي بمناسبة صدور مجموعتيه الشعريتين: أنكيدو- مطر لقبرة البراري.

نشاط نادي «حوار»:

نادي «حوار» تشرف على تنشيطه الشاعر نجاة الورغي وهو مخصص لمحاورة الكتّاب والمبدعين التونسيين الذين يكتبون باللغة الفرنسية حيث تمت استضافة الكاتبة سعاد قلوز وتولّت تقديمها الأستاذة عواطف زرّاد.

ثم وقعت بعد ذلك استضافة الكاتب خالد حدّاد حول تجربته الإبداعية.

نشاط نادي السرد:

في إطار نشاطه العادي استضاف نادي السرد الذي يشرف عليه الكاتب عمر السعيدي القاصة جميلة الرقيق حيث تمت محاورتها حول مجموعتها القصصية (رحيل) كما استضاف القاص فؤاد سيالة حول مجموعته القصصية (الحلاج يموت مرتين) كما تمت استضافة القاصة آمنة الوسلاتي حول مجموعتها القصصية (سيّدة العلب) وقد تولت تقديم قراءة في هذه المجموعة الأستاذة عواطف زرّاد.

أصداء ثقافية

المؤتمر 24 لاتحاد الأدباء والكتّاب العرب:

في مدينة سرت بالجماهيرية قائد الثورة الليبيّة انعقد المؤتمر العام الرابع والعشرون للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب وذلك من 18 إلى 22 أكتوبر 2009 وقد مثل تونس وفد من اتحاد الكتّاب التونسيين.

وعلى هامش المؤتمر انعقدت ندوة فكرية بعنوان: «المثقف والهوية في زمن العولمة» كما بادر الاتحاد بالدعوة إلى عقد قمّة ثقافية عربيّة تتبناها جامعة الدول العربية وذلك من أجل التصدّي إلى تيار العولمة الهادف إلى طمس الهوية الثقافية للأمة العربيّة.

بادرة ليبية تستحق التنويه:

قررت الرابطة العامة للأدباء والكتّاب بالجماهيرية العربية الليبيّة الشعبية الاشتراكية العظمى نشر كتابيْن عن كل رابطة أدبية أو اتحاد كتّاب يقوم بترشيحهما الاتحاد المختص على أن يكون الموضوع مهتمّا بالقضايا التالية:

القدس كمعنى قومي ورمز تاريخي دائم / المثقف العربي ودوره في المحافظة على الهوية / رؤية أسراطين في الكتاب الأبيض لمؤلفه المفكر معمر القذافي / أي قضايا تعتني بدور المثقف في المرحلة القادمة على النحو الذي تناوله القائد معمر القذافي في لقائه يوم 21 أكتوبر 2009 بالمشاركين في المؤتمر 24 (دورة القدس) للاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب.

البيان الختامي للمؤتمر 24 للأدباء والكتّاب العرب:

أبرز ما جاء في البيان الختامي للمؤتمر 24 للأدباء والكتّاب (دورة القدس) الذي التأم في مدينة سرت الليبيّة:

- التصدّي للمخطط الإسرائيلي القائم على احتلال الأرض وتهجير أصحابها وتهويد القدس وبناء المستوطنات والحفر تحت المسجد الأقصى.
- اعتبار القضية الفلسطينية قضية العرب جميعا ومطالبة الدول العربية بالعمل على تحقيق المصالحة بين فتح وحماس من أجل توحيد الصفوف خدمة لأهلنا في الوطن المحتل.
- تحية المقاومة الباسلة في فلسطين ولبنان والعراق.
- المطالبة باستعادة الجولان وتحريره بكل الوسائل.
- دعم الإمارات في استرداد جزرها الثلاث (طنب الكبرى، طنب الصغرى، أبو موسى) التي تحتلها إيران.
- التصدي لخطر تقسيم عديد الدول العربية: اليمن- العراق- لبنان- السودان- مصر- الصومال.
- التصدّي للهجمة الفكرية الظلامية والانحياز لكلما يحقق الانفتاح والنماء والتسامح عبر الحوار.
- إنّ اللغة العربية والتراث بما فيه من فنون وآداب أمانة بين أيدينا وجب الاهتمام بها حفاظا على الهوية.
- دعم الحريات والديمقراطية في المجتمعات العربيّة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إصدارات جديدة

بقلم: أبو خولة

× المرأة التونسية: رمز الأصالة وعنوان الحداثة

للأستاذة جميلة الماجري صدر ضمن منشورات «كتاب الحرية» كتاب بعنوان «المرأة التونسية رمز الأصالة وعنوان الحداثة» تضمن 120 صفحة. ومن محاور هذا التأليف: في بلاد عليسة مؤسسة قرطاج العظيمة- الرموز النسائية في تاريخ تونس القديم- التونسيات بانيات الحضارة- تعليم المرأة في تاريخ تونس- ريادة رحالات تونس عبر التاريخ- أثر الاستقلال الاقتصادي في شخصية المرأة التونسية. وقد تولّى الدكتور المنجي الزيدي تقديم هذا الكتاب حيث يقول (... واليوم بعد أن احتفلت بلادنا بمضي خمسين عاما على إصدار مجلة الأحوال الشخصية تترأس تونس في شخص السيدة ليلى بن علي حرم رئيس الجمهورية منظمة المرأة العربية... وهو حدث يمثل محطة هامة في حياة مجتمعنا إذ من خلاله سيزداد نموذجنا الحضاري إشعاعا وستجني المرأة منه مزيدا من النجاحات...)... الكتاب بذلت فيه المؤلفة جهدا واضحا وهو جدير بالقراءة والمتابعة لما فيه من نصوص معرفية ومن معلومات مهمّة. وفي الكتاب قصيدة شعرية رائعة بعنوان نشيد المرأة التونسية تقول بدايتها: بلغنا بتونس أعلى المنى/ وأبعدَ أبعد من حلمنا/ فقرطاج مملكة الكبرياء/ وبالقيروان ابتدأ مجدنا/ وحواء لو أنها خيّرت/ لكانت لها تونس موطنا/ فسبحان من قال بالأمّ رفقا/ وجنته تحت أقدامنا/ وشكرا لمن أنصفونا وحثوا/ على العدل في أمرنا...

× تحت شمس وارفة الظلال (شعر):

بعد أن أصدر: ورد الرماد- أمجّد هذا الهذيان- التراب الذي فوقه سماء- سيكون هناك سبب- صدرت لشمس الدين العوني مجموعة شعرية خامسة عنوانها (تحت شمس ورافة الظلال) تضمنت ما يزيد عن الثلاثين قصيدة من عناوينها نذكر: ذاكرة أخرى- بلا شرفات- البحر- تفاصيل استثنائية- أمكنة تعلن عشقها- ذي شوارع الروح عطشى. يقول شمس الدين العوني في إحدى قصائده:

ماذا لو أجهش الطفل
بالشجن...
ويبدو أنه كان منفلتا

فرأينا فيه
طفولة عذبة
وأغنيات أخرى

وتقول فوزية المزي متحدثة عن تجربة شمس الإبداعية: «... أسئلة يولدها خيال الشاعر وانتباهه وهو يصغي للكائنات وللأشياء... هو يحفل بوردة الكتابة وهي ترقص بعيدا عن الأرض لتنأى عن خراب العالم ودماره...».

مجموعة شمس الدين العوني الجديدة تغري بالقراءة لمناخاتها ونغمها وصورها ولغتها المتميّزة التي أصبحت دالة على صاحبها.

× ثلاثون سماء (شعر):

صدرت هذه الأيام مجموعة شعرية جديدة للشاعر محمد عمار شعابنية عنوانها (ثلاثون سماء تحت أرض الخوارزمي) مسحت 124 صفحة من الحجم المتوسط وتضمن خمسة عشر قصيدة نذكر منها: الذي في يديه العصافير- أغنية أخرى- بيننا حالة- ردّ على رسالة لم تكتمل بعد- ليس هذا دمي- زحمة الانبهار الجميل- هكذا لي بدا- ثلاثون سماء تحت أرض الخوارزمي. قدّم لهذه المجموعة عمر حفيّظ الذي كتب قائلا: «... إنّ أصواتا كثيرة تسري في قصائد شعابنية على نحو يشي بأنّ القصيدة لديه تطلب المستقر بكل أرض. فقصيدة شعابنيّة في هذا الديوان الجديد، تصرّ أكثر من أخواتها في المجموعات السابقة على أن تقول الإنساني بأبعاده المتعددة كالحب والصداقة والوفاء لذكرى من رحل والتوق إلى الحريّة والعدل». ويضيف معلقا على القصيدة التي يكتبها محمد عمّار شعابنيّة «إنّها قصيدة حياة لأنّها تبصر وتقول ما تفكر فيه وتدافع عن الإنسان».

أمّا الشاعر فيقول:

جميعا...
نَضَوْا خلف نعشي
غبارا من الحزن والحسرات
وساروا...
يعدّدون ما أثّثوا في حياتي
من الذكرياتِ

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

× عميد المسرح عبد العزيز العقربي:

ضمن سلسلة ذاكرة وإبداع أصدر المركز الوطني للاتصال الثقافي كتابا بعنوان (عميد المسرح التونسي محمد عبد العزيز العقربي) جمع فيه الدكتور بوبكر خلوج مجموعة من النصوص والصور لعبد العزيز العقربي (33 صورة) بالإضافة إلى التقديم والتعريف بعميد المسرح وبمراحل حياته وتمّ في آخر الكتاب إدراج قائمة المصادر والمراجع كما تضمّن الكتاب نسخة مصوّرة لجزء من مسرحية ذات خمسة فصول بعنوان «فولبوني» لجول رومان حيث قام العقربي بتعريبها.

ورغم المجهود المبذول في هذا الكتاب من الدكتور بوبكر خلوج ومن الذين ساعدوه على إنجازه بما قدموه من صور ونصوص وشهادات فإنّ الكتاب جاء في طبعة لا فَصْل فيها بين المقالات بحيث انعدمت تهوئة الصفحات كما أنّ متصفح الكتاب لا يتبيّن بسهولة إن كانت مادة الكتاب تضمنت جمعا لمقالات كتبها العقربي في قائم حياته وتولت نشرها الدوريات التونسية والليبيّة أم هو إعادة نشر وبشكل غير واضح لكتاب العقربي الصادر سنة 1967 في ليبيا بعنوان «نظرات في المسرح والموسيقى»؟؟ المهمّ أنّ الكتاب احتفى بواحد من أبرز أعلام المسرح في تونس وقد تزامن صدوره مع احتفال بلادنا بمائوية المسرح وبالدورة 14 لأيام قرطاج المسرحية التي اختتمت يوم 23 نوفمبر. وهو كتاب مهمّ للمهتمّين بالشأن المسرحي وتاريخه في بلادنا.

× مطر لقبّرة البراري (شعر):

أصدر الشاعر صالح الطرابلسي مجموعتين شعريتين في نفس الوقت على نفقته الخاصة. المجموعة الأولى بعنوان (مطر لقبّرة البراري) والثانية بعنوان (أنكيدو).

يقول الشاعر في مجموعته الأولى معرّفا الشعر (الشعر كتلة من هواجس ورؤى فلا شعر خارج الوعي... الشعر كيمياء الذات في تفاعلها بالحياة) وتتضمن هذه المجموعة القصائد التالية: مطر لسماء التجلي- مطر لمعصرات الذاكرة- مطر لنوارة الصبا- مطر من أهازيج حنيني- هو الحبّ إذ يستبدّ... الكتاب مسح 120 صفحة من الحجم المتوسط.

يقول الشاعر:

يا غامضا في تجليك
كيف لي أن أفتح في «صادك المغاليق
كي أراني جليا
كيف لي أن أؤثث جسدا مؤجج الجمر
كي أمدّه في مداك «ألفا» مديدا خصيبا
وأعدني
سادر الروح
إنسانا سويّا

× أنكيدو (شعر)

أمّا في مجموعته «أنكيدو» فقد صدّر الشاعر صالح الطرابلسي قصائده بكلمة من بين ما جاء فيها (أكتب كي أخاتل هذا الزمن... فالكتابة جسد للتفاعل في الواقع الحدث... ففي البدء كانت كلمة... وفي النهاية تكون.). الكتاب مسح 146 صفحة من الحجم المتوسط وتضمن عددا من القصائد من بينها: محراب الكلمات- الطب والشعر- تداعيات الفتى العاشق- رسم لأريج الورد- نفحات- وهاجر الشاعر إلى الشمس وقصائد أخرى.

يقول الشاعر في إحداها:

لك القلب
تباريحه وما ملكته فامتَلَكْ
أجرّني من تعسي
ومن قلقي
من غدر هذا الزمان وما هتَكْ

× سنابل (قصص):

للأستاذ فتحي شبيل صدرت مجموعة قصصية جديدة في 108 صفحات من الحجم المتوسط بعنوان (سنابل) في إخراج أنيق على الرغم من أنّ الطباعة تمت في مطبعة حديثة منتصبة فيما بين مدينتي بنبلة وجمّال من ولاية المنستير. المجموعة الجديدة (سنابل) تضمنت عديد القصص التي نُشر بعضها في مجلة الحياة الثقافية على غرار: القطار- سنابل الحنطة (2003)- النخلة (جوان 2004)- مريم والبقرة (ديسمبر 2004)، أمّا قصّة المفتاح فقد تمّ نشرها سنة 2002.

باختصار «سنابل» مجموعة من القصص القصيرة تناول فيها صاحبها مواضيع مختلفة من الحياة اليومية والواقع المعيش وهي متميزة بلغتها المنتقاة وأسلوبها الجذاب. فلقد عرفنا فتحي شبيل شاعرا فإذا به قصّاص ممتاز تشدّك «سنابله» إليها شدّا فإذا ما بدأت بقراءتها فإنك لن تقدر على التخلص منها إلاّ بعد الإتيان عليها حتى آخر صفحة بفضل لوحاتها القصصية الجذابة وأسلوبها المشوّق.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

- مسابقة -

بمناسبة إعلان سنة 2010 سنة عالمية للشباب، ينظّم اتحاد الكتّاب التونسيين مسابقة أدبية للشباب في مجال الشعر «أحسن مجموعة شعرية» وذلك وفقا للشروط التالية:

- ألاّ تتجاوز سنّ المشارك ثلاثين سنة (30).
- يكون العمل المرشّح غير منشور ولم يحصل على أية جائزة أدبية.
- أن يقدّم المخطوط في ثلاثة نظائر (03) مرقونة.
- ترسل المشاركات أو تسلّم إلى العنوان التالي: اتحاد الكتاب التونسيين 20 شارع باريس 1000 تونس.
- يرفق الترشح بمطلب محرر من قبَل المعنيّ.
- حُدّد تاريخ 31 ديسمبر 2009 كآخر أجل لتقديم الترشحات.
- يخصص اتحاد الكتّاب جائزة تشجيعية للعمل الفائز قيمتها ألف دينار، كما يلتزم الاتحاد بطبع المجموعة المتوّجة.
- يتمّ الإعلان عن النتائج في موفى شهر مارس 2010.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجمهورية التونسية
وزارة العدل وحقوق الإنسان

المحكمة العقارية

بــــلاغ

عملا بالفصل عدد 6 من المرسوم 3/64 المؤرخ في 20 فيفري 1964 ليكن في علم العموم أن القائمات للعقارات التابعة لمنطقة حرف **A** من عمادة ماجورة من ولاية قفصة.

وان الواقع مسحها تنفيذا للأحكام المرسوم المشار إليه أعلاه وضعت بمركز معتمدية السند محكمة ناحية قفصة.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات والقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة المذكورة في أجل شهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية والسلام.

رئيس المحكمة العقارية
محمد المنصف الزين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجمهورية التونسية
وزارة العدل وحقوق الإنسان

المحكمة العقارية

بــــلاغ

عملا بالفصل عدد 6 من المرسوم 3/64 المؤرخ في 20 فيفري 1964 ليكن في علم العموم أن القائمات للعقارات التابعة لمنطقة حرف **H** من عمادة بهرة من ولاية الكاف.

وان الواقع مسحها تنفيذا للأحكام المرسوم المشار إليه أعلاه وضعت بمركز معتمدية نبر محكمة ناحية الكاف.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات والقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة المذكورة في أجل شهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية والسلام.

رئيس المحكمة العقارية
محمد المنصف الزين

الجمهورية التونسية
وزارة العدل وحقوق الإنسان

المحكمة العقارية

بـــلاغ

عملا بالفصل عدد 6 من المرسوم 3/64 المؤرخ في 20 فيفري 1964 ليكن في علم العموم أن القائمات للعقارات التابعة لمنطقة حرف B من عمادة الرويعي من ولاية جندوبة.

وان الواقع مسحها تنفيذا للأحكام المرسوم المشار إليه أعلاه وضعت بمركز معتمدية عين دراهم محكمة ناحية جندوبة.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات والقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة المذكورة في أجل شهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية والسلام.

رئيس المحكمة العقارية
محمد المنصف الزين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجمهورية التونسية
وزارة العدل وحقوق الإنسان

المحكمة العقارية

بـــلاغ

عملا بالفصل عدد 6 من المرسوم 3/64 المؤرخ في 20 فيفري 1964 ليكن في علم العموم أن القائمات للعقارات التابعة لمنطقة حرف A من عمادة وادي مليز الشرقية من ولاية جندوبة.

وان الواقع مسحها تنفيذا للأحكام المرسوم المشار إليه أعلاه وضعت بمركز معتمدية واد ي مليز محكمة ناحية جندوبة.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات والقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة المذكورة في أجل شهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية والسلام.

رئيس المحكمة العقارية
محمد المنصف الزين

الجمهورية التونسية

وزارة العدل وحقوق الإنسان

المحكمة العقارية

بــــلاغ

عملا بالفصل عدد 6 من المرسوم 64/3 المؤرخ في 20 فيفري 1964 ليكن في علم العموم أن القائمات للعقارات التابعة لمنطقة حرف B من عمادة ملاق من ولاية الكاف.

وان الواقع مسحها تنفيذا للأحكام المرسوم المشار إليه أعلاه وضعت بمركز معتمدية نبر محكمة ناحية الكاف.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات والقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة المذكورة في أجل شهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية والسلام.

رئيس المحكمة العقارية

محمد المنصف الزين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجمهورية التونسية

وزارة العدل وحقوق الإنسان

المحكمة العقارية

بــــلاغ

عملا بالفصل عدد 6 من المرسوم 64/3 المؤرخ في 20 فيفري 1964 ليكن في علم العموم أن القائمات للعقارات التابعة لمنطقة حرف F من عمادة بسريانة من ولاية الكاف.

وان الواقع مسحها تنفيذا للأحكام المرسوم المشار إليه أعلاه وضعت بمركز معتمدية الجريصة محكمة ناحية الكاف.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات والقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة المذكورة في أجل شهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية والسلام.

رئيس المحكمة العقارية

محمد المنصف الزين

الجمهورية التونسية
وزارة العدل وحقوق الإنسان

المحكمة العقارية

بــــلاغ

عملا بالفصل عدد 6 من المرسوم 3/64 المؤرخ في 20 فيفري 1964 ليكن في علم العموم أن القائمات للعقارات التابعة لمنطقة حرف D من عمادة تاجروين الجنوبية من ولاية الكاف.

وان الواقع مسحها تنفيذا للأحكام المرسوم المشار إليه أعلاه وضعت بمركز معتمدية تاجروين محكمة ناحية تاجروين.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات والقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة المذكورة في أجل شهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية والسلام.

رئيس المحكمة العقارية
محمد المنصف الزين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجمهورية التونسية
وزارة العدل وحقوق الإنسان

المحكمة العقارية

بــــلاغ

عملا بالفصل عدد 6 من المرسوم 3/64 المؤرخ في 20 فيفري 1964 ليكن في علم العموم أن القائمات للعقارات التابعة لمنطقة حرف C من عمادة الطويرف من ولاية الكاف.

وان الواقع مسحها تنفيذا للأحكام المرسوم المشار إليه أعلاه وضعت بمركز معتمدية نبر محكمة ناحية الكاف.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات والقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة المذكورة في أجل شهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية والسلام.

رئيس المحكمة العقارية
محمد المنصف الزين

الجمهورية التونسية

وزارة العدل وحقوق الإنسان

المحكمة العقارية

بــــلاغ

عملا بالفصل عدد 6 من المرسوم 3/64 المؤرخ في 20 فيفري 1964 ليكن في علم العموم أن القائمات للعقارات الـتابعة لمنطقة حرف **B** من عمادة الطويرف ولاية الكاف.

وان الواقع مسحها تنفيذا للأحكام المرسوم المشار إليه أعلاه وضعت بمركز معتمدية نبر محكمة ناحية الكاف.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات والقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة المذكورة في أجل شهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية والسلام.

رئيس المحكمة العقارية

محمد المنصف الزين

ARCHIVE
http://Archive.beta.Sakhrit.com

الجمهورية التونسية

وزارة العدل وحقوق الإنسان

المحكمة العقارية

بــــلاغ

عملا بالفصل عدد 6 من المرسوم 3/64 المؤرخ في 20 فيفري 1964 ليكن في علم العموم أن القائمات للعـقارات التابعة لمنطقة حرف **D** من عمادة النعايم من ولاية الكاف.

وان الواقع مسحها تنفيذا للأحكام المرسوم المشار إليه أعلاه وضعت بمركز معتمدية الجريصة محكمة ناحية الكاف.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات والقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة المذكورة في أجل شهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية والسلام.

رئيس المحكمة العقارية

محمد المنصف الزين